

GUIRAUD-BUSSER

Traité Pratique
d'Instrumentation

PAR

Ernest GUIRAUD

Nouvelle Edition revue et augmentée par

Henri BUSSER

Membre de l'Institut

Professeur de Composition au Conservatoire National de Musique

Préface de Henri RABAUD

Membre de l'Institut

Paris. — DURAND & Cie, Éditeurs

4, Place de la Madeleine

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

Copyright by Durand & Cie, 1933

GUIRAUD-BUSSER

Traité Pratique d'Instrumentation

PAR

Ernest GUIRAUD

Nouvelle Edition revue et augmentée par

Henri BUSSER

Membre de l'Institut

Professeur de Composition au Conservatoire National de Musique

Préface de Henri RABAUD

Membre de l'Institut

Paris. — DURAND & C^{ie}, Éditeurs

4, Place de la Madeleine

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

Copyright by Durand & C^{ie}, 1955

NOTE DES ÉDITEURS

Depuis près d'un demi-siècle, le *Traité Pratique d'Instrumentation* de GUIRAUD a formé des générations de musiciens et connu, à juste titre, le plus grand succès auprès de l'enseignement musical de tous les pays.

Mais les progrès techniques réalisés dans la fabrication des instruments, la virtuosité croissante des exécutants, les recherches des compositeurs, ont considérablement étendu les possibilités de l'instrumentation. Il convenait donc que le *Traité* d'Ernest GUIRAUD fut complété de manière à mettre à la portée des musiciens d'aujourd'hui et de demain les ressources les plus variées de l'instrumentation moderne.

Henri BUSSE, Professeur de composition au Conservatoire de Paris, a bien voulu, avec sa profonde expérience de l'orchestre et de l'enseignement, effectuer cette importante révision. Nous tenons à lui en adresser ici tous nos remerciements.

Nous remercions aussi nos confrères : MM. Breitkopf et Härtel, Choudens, Grus et Cie, G. Hartmann et Cie, Heugel, Lemoine et Cie, Ph. Maquet et Cie, Novello et Co. Richault et Cie, G. Ricordi et Cie, Schott frères, Buffet-Crampon, Costallat-de Lacour, Deiss, Enoch et Cie, Max Eschig, Gay et Cie, Hamelle, Harms Inc., Alph. Leduc, C.F. Peters, Salabert, Pierre Schneider, Société anonyme des grandes Editions Musicales, qui ont bien voulu nous autoriser à reproduire, au cours de ce *Traité*, les fragments des œuvres modernes dont ils sont propriétaires.

Paris, Octobre 1933.

DURAND & Cie

AVANT-PROPOS

Mon Maître, Ernest GUIRAUD, s'était proposé, en écrivant ce Traité, de condenser les plus importantes notions de l'art d'orchestrer afin de conduire graduellement les élèves et les amateurs qui voudraient parfaire leur éducation à lire avec plus de profit les travaux de ses éminents devanciers.

Cet ouvrage est divisé en trois parties ; la première donne l'étendue, les ressources et le caractère de chacun des instruments dont est composé l'orchestre. Dans la seconde sont groupés les instruments de même famille, pour arriver successivement à la réunion de ces divers éléments de la masse instrumentale, telle qu'elle est organisée de nos jours. Enfin la troisième partie est consacrée à une Anthologie de l'orchestre des Maîtres classiques et modernes.

Ce Traité parle principalement des instruments qui font partie de l'orchestre d'une façon permanente, intégrante, et qui en forment pour ainsi dire les cadres. Quant aux instruments qui n'y figurent qu'à titre exceptionnel et qui nécessitent la présence de musiciens spéciaux, on saura toujours les employer le cas échéant lorsqu'on aura acquis une connaissance suffisante des moyens d'orchestration généralement usités.

J'exprimerai ici toute ma gratitude à tous ceux de mes confrères qui ont bien voulu m'autoriser à reproduire des exemples typiques choisis dans leurs œuvres. Je remercierai aussi René DOMMANGE, Directeur de la Maison DURAND, qui a bien voulu me confier le soin de faire la révision de cet ouvrage dont j'avais corrigé les premières épreuves en 1891, alors que j'étais élève dans la classe d'Ernest GUIRAUD, au Conservatoire.

Henri BUSSER

PRÉFACE

Henri BUSSER me demande de donner ici quelques conseils aux jeunes musiciens qui entreprennent l'étude de l'orchestration.

En vérité, cela est superflu, ou du moins, un seul suffirait : lisez attentivement ce traité ; vous y trouverez tous les conseils que peuvent dicter à un homme d'expérience l'érudition la plus vaste et le goût le plus sûr.

Je me bornerai donc à en résumer ici quelques-uns.

Vous lirez sûrement beaucoup de partitions ; ne négligez pas d'entendre de nombreuses exécutions. C'est par l'oreille autant que par les yeux que vous vous instruirez. Ecoutez les œuvres des maîtres, et tâchez de les *imiter*. J'emploie ce mot à dessein ; l'imitation joue un rôle essentiel dans toute éducation ; il faut avoir su imiter avant de pouvoir innover. Ne rougissez pas d'apprendre à orchestrer comme Wagner avant de vous risquer à vouloir orchestrer comme personne. Sachez bien comment peuvent s'écrire les sonorités que vous connaissez pour les avoir entendues, avant de chercher à imaginer des effets nouveaux et à trouver le moyen de les écrire. Ecoutez avec soin tel "andante" de Mozart, ou telle ouverture de Weber, ou une scène de Wagner, un poème de Rimsky-Korsakow ; allez l'entendre plusieurs fois ; puis, aidé d'une réduction pour piano, orchestrez-en des fragments ; comparez votre version avec celle de l'auteur : il n'est pas de meilleure leçon.

Ne croyez pas faire preuve de grand savoir en écrivant une musique difficilement exécutable ; il est à la portée de tout le monde d'écrire des choses presque injouables : c'est souvent un signe d'ignorance. Ecrivez de préférence "facile", tant pour chacun des instruments que pour l'ensemble de l'exécution. Vous ne trouverez pas toujours des orchestres composés exclusivement de virtuoses, et qui puissent répéter pendant des heures un morceau de dix minutes.

Apprenez à n'employer d'abord qu'un orchestre restreint, à obtenir vos effets avec le moins d'instruments possible, comme un peintre qui veut savoir bien se servir de six ou sept tons avant de mettre vingt-cinq couleurs sur sa palette. Vous ne trouverez pas partout des orchestres de cent musiciens, où la masse considérable de vos instruments à vent "obligés" serait équilibrée par un très nombreux quatuor. D'autre part, l'obligation de vous tirer d'affaire avec peu de ressources aura pour effet de vous rendre ingénieux.

Ne négligez pas de mettre avec soin et bien à leur place tous les signes indiquant les nuances, les coups d'archet, les accents, les liaisons, les détachés, etc. Vous ne trouverez pas partout des chefs d'orchestre ayant le temps et la patience de faire ce travail avant les répétitions, et vous ne serez jamais sûrs que leurs indications seront exactement celles que vous auriez mises vous-mêmes.

Que vos manuscrits soient bien lisibles, et si c'est possible, calligraphiés. Vous ne trouverez pas toujours des copistes sachant deviner que vous avez voulu un *do*, là où vous avez écrit un *ré*. Vous ne trouverez pas souvent des éditeurs qui veuillent assumer les frais de gravure ou de copie de votre partition d'orchestre, et si votre manuscrit est inapte à la reproduction photographique, vous resterez avec ce bel autographe, exemplaire unique et inutilisable.

Voilà des conseils pratiques, bien terre à terre, qui ont cependant leur importance. Mais, par dessus tout, n'oubliez jamais que l'art de trouver des timbres séduisants ne dispense pas d'avoir des idées ; dans un discours, les belles intonations et les beaux gestes de l'orateur ne suppléent pas à l'absence de pensée.

Enfin ne manquez pas d'associer dans votre gratitude les noms d'Ernest Guiraud et d'Henri Busser, en étudiant, pour votre plus grand profit, le travail admirable qu'ils ont fait à votre intention. Ernest Guiraud était un musicien de grand talent, du goût le plus fin, un homme modeste et charmant, qu'ont aimé tous ceux qui l'ont connu. Et Henri Busser a hérité de toutes les qualités de son maître. Réunissez-les tous deux dans votre pensée reconnaissante.

Henri RABAUD

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS — Préface de Henri RABAUD

Première Partie — Technique

CHAPITRE PREMIER — INSTRUMENTS A CORDES ET A ARCHET

I. — Le Violon.	1
II. — L'Alto.	18
III. — Le Violoncelle	24
IV. — La Contrebasse.	31

CHAPITRE II — INSTRUMENTS A VENT EN BOIS

I. — La Flûte	37
II. — La Petite Flûte.	43
III. — La Flûte grave en <i>sol</i> (Flûte alto).	45
IV. — Le Hautbois	46
V. — Le Cor Anglais (Hautbois alto).	50
VI. — Hautbois d'Amour. Hautbois Baryton	51
VII. — La Clarinette.	53
VIII. — La Clarinette Basse et Contrebasse.	61
IX. — La Petite Clarinette. La Clarinette alto.	63
X. — Le Basson.	64
XI. — Le Contrebasson	68

CHAPITRE III — INSTRUMENTS A VENT EN CUIVRE

I. — Le Cor	69
II. — La Trompette	75
III. — La Petite Trompette. La Trompette Basse	78
IV. — Le Cornet à Pistons.	80
V. — Le Trombone Ténor	84
VI. — Le Trombone Basse et Contrebasse	88
VII. — Le Tuba (Saxhorn en <i>ut</i>)	89

CHAPITRE IV — INSTRUMENTS SPÉCIAUX

I. — Les Saxophones	90
II. — Les Saxhorns et les Saxotrombas	94
III. — Les Sarrusophones	96

CHAPITRE V — INSTRUMENTS A PERCUSSION

I. — Les Timbales.	97
II. — Instruments à Sons indéterminés	98
III. — Instruments à Clavier	98

CHAPITRE VI — INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

I. — La Harpe	100
II. — La Harpe chromatique.	110
III. — La Mandoline	111
IV. — La Guitare.	112

Deuxième Partie -- Les Instruments groupés

	Pages
INTRODUCTION.	113
CHAPITRE PREMIER	
I. — Les Instruments à cordes, à l'Orchestre.	114
II. — Le Quatuor à cordes (Musique de chambre).	127
CHAPITRE II	
Groupe des Instruments à vent, en bois.	146
CHAPITRE III	
Réunion des Groupes : cordes et bois.	157
CHAPITRE IV	
Groupe des Instruments à vent, en cuivre.	171
CHAPITRE V	
Réunion du groupe des cuivres aux cordes et aux bois.	177
CHAPITRE VI	
Groupe des Instruments à percussion et à clavier.	185
CHAPITRE VII	
Emploi de la Harpe.	191
CHAPITRE VIII	
Emploi de l'Orgue et du Piano à l'orchestre.	202
CHAPITRE IX	
Ecriture de l'orchestre.	216
CHAPITRE X	
De la façon de disposer l'orchestre d'après une partie de piano ou d'orgue.	235
CHAPITRE XI	
Le Jazz-Band, les Musiques polytonales, la Radiophonie, les Disques, les Ondes musicales.	257

Troisième Partie -- Anthologie

L'orchestre classique et moderne.	266
Table des Exemples.	362
Tableau de l'étendue des principaux instruments de l'orchestre.	

PREMIÈRE PARTIE

TECHNIQUE DES INSTRUMENTS

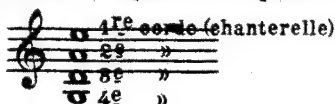
CHAPITRE PREMIER

Instruments à Cordes et à Archet

I LE VIOLON

Cet instrument s'écrit en clé de *Sol*.

Ses quatre cordes sont accordées ainsi de quinte en quinte :



Les cordes sont dites à *vide* lorsqu'on les fait résonner dans toute leur longueur, sans les toucher avec les doigts de la main gauche. Le terme de « corde à vide » s'applique également, dans les mêmes conditions, à l'alto, au violoncelle et à la contrebasse. On l'indique par un zéro placé au-dessus ou au-dessous de la note.⁽¹⁾



La note la plus grave du violon est le *sol* de la 4^e corde, mais à l'aigu son étendue varie selon l'habileté des exécutants. En raison de la virtuosité que possèdent aujourd'hui les violonistes de nos grands orchestres, on peut donner à la partie de violon l'étendue suivante :



Les parties de violon ont une si grande importance que nous croyons utile de donner ici quelques notions élémentaires sur le doigté de cet instrument. Tout d'abord, le pouce de la main gauche n'étant jamais employé, l'index est compté comme premier doigt, le médium comme second, l'annulaire comme troisième et le petit doigt comme quatrième.

En suivant l'ordre des doigts sur les quatre cordes, on obtiendra l'échelle suivante :



Ce doigté est celui de la première position.

On peut facilement doubler la corde à vide par la même note faite sur la corde inférieure, afin d'obtenir une sonorité plus forte.



On l'écrit de ces deux manières.

(1) On peut descendre la corde à vide d'un demi-ton pour obtenir un *sol b* à la 4^e corde, ou un *mi b* à la chanterelle. Camille Saint-Saëns en a donné un exemple fameux dans sa célèbre « *Danse Macabre* ».

Pour obtenir sur chacune des cordes des sons plus élevés, il faudra changer la main de position, ce que les violonistes appellent *démarcher* (1). A la deuxième position, on mettra le premier doigt sur le *si* de la quatrième corde et l'on suivra l'ordre des doigts.



La troisième position s'étend de



La quatrième position de



La cinquième position de



La sixième position de



La septième position de



La huitième position de



La neuvième position de



La dixième position de



La onzième position de



Les quatre dernières positions ne sont usitées que sur la chanterelle.

	1 ^{re} position	2 ^e posit.	3 ^e posit.	4 ^e posit.	5 ^e posit.	6 ^e posit.	7 ^e posit.
1 ^{re} corde	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
2 ^e corde	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
3 ^e corde	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
4 ^e corde	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4

On ne dépasse guère à l'orchestre la 7^e position

(1) *Démarcher*. — Ce terme provient de ce fait, que pour atteindre les positions élevées (à partir de la cinquième), la main doit quitter le manche du violon, que le pouce, plus ou moins écarté, retient seul, par l'extrémité du doigt. Le mot sert à désigner chaque changement de position pour tous les instruments à cordes.

Les violonistes utilisent à l'orchestre toutes les positions, paires et impaires.

qui est d'une sonorité particulièrement bonne, de même que l'arpège de *la* majeur.



doigt, on descend par le troisième, sauf quand on va de la troisième position à la première.

elles sont possibles sur toute l'étendue du violon.

sur deux notes (à condition que la batterie très serrée puisse se faire sur une seule corde sans dépasser la quarte augmentée, en *legato*).

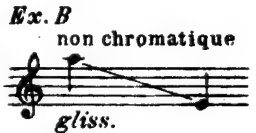


tiques sont d'une exécution plus difficile et l'on ne doit pas en abuser. Elles ont l'inconvénient de ne pouvoir se faire dans un mouvement très rapide. La raison en est que l'exécutant doit jouer les deux notes (celle qui est naturelle et celle qui est accidentée) avec le même doigt : d'où glissement qui, joué vite, donnerait l'impression d'un *miaulement*. Ne jamais dépasser le *mi* (octave de la première corde).

pour jouer les gammes chromatiques, en descendant rapidement *sur une seule corde* et pouvant partir du *mi* suraigu. Ce procédé consiste à faire toutes les notes avec un même doigt, Ex. A.



Si le compositeur désire un effet non chromatique, il faut le noter de cette manière "*glissando*", Ex. B.



qui part de la pointe. Le tiré, qui s'indique par \neg ou \sqcup , peut débiter par la force la plus grande et la plus rude. Le poussé, qui s'indique par \vee ou Λ , a moins de force et peut débiter par une attaque très nette « *pianissimo* », puis grandir et arriver au « *fortissimo* ». (1)

L'absence de coulé signifie que chaque note doit recevoir alternativement un *tiré* et un *poussé*.

(1) Pour simplifier l'écriture, il est préférable d'indiquer le *tiré* et le *poussé* par les signes — \vee placés au-dessus de la note.

Donc, l'auteur a voulu un *détaché*, qui n'est pas le *sautillé*, lequel s'indique par des points.



Le *détaché* mis à toute la masse des violons avec la nuance « *fortissimo* », peut atteindre à une très grande puissance. Pour accentuer son effet, on devra écrire : *à la corde* ou *martelé, du talon*.



On peut établir en règle générale que le *tiré* doit être employé sur les temps forts. Un trait qui commencerait au temps levé avec un nombre impair de coups d'archet devrait partir en poussant l'archet, et pour un nombre pair, en tirant l'archet.

Le « *staccato* », indiqué par des points au-dessus de chaque note avec un *coulé*, doit être réservé aux solistes et ne donnerait rien à l'orchestre : il ne s'emploie guère que *poussé* dans le même coup d'archet.



Il existe, pour deux, trois et quatre notes répétées, un coup d'archet que l'on ne saurait trop recommander pour sa légèreté et qui n'est utilisable que dans les *piano*. Employé comme formule d'accompagnement, il ne couvrira pas la voix.



On jette l'archet sur la corde en le laissant rebondir, et la pression exercée sur la baguette règle le mouvement. Dans le grave, l'effet deviendrait sombre et dramatique, même employé *piano*.



Afin de ne pas surcharger l'écriture de la partition, on indique souvent la continuation d'un effet par l'indication de *même*, ou *simile* en italien.

L'alto et le violoncelle peuvent faire ce même coup d'archet, mais le caractère en sera modifié par la tessiture plus grave de ces deux instruments. Lorsqu'il n'y a que *deux* notes, on écrit souvent de cette manière :



Étendue. — Dans les passages rapides, il est important d'éviter les intervalles par trop éloignés les uns des autres, à moins qu'ils ne puissent se faire, comme dans le passage suivant, au moyen d'une ou plusieurs cordes à vide.



Si les intervalles d'un ton, d'un demi-ton, d'une tierce, d'une octave sont toujours égaux

à eux-mêmes pour l'oreille, il n'en est pas de même pour l'exécution : à mesure que les sons s'élèvent sur une corde, la distance qui les sépare diminue ; par exemple, à la neuvième position, la distance des deux doigts qui font un ton n'est pas plus grande que celle qui fait un demi-ton à la première ou troisième position. Aussi devra-t-on éviter l'abus du chromatisme et l'excès des demi-tons après la cinquième position.



Rien n'est plus facile à exécuter que l'exemple ci-dessus, mais si l'on transportait ce passage à l'octave supérieure, il serait inexécutable. Seul, le trille peut se faire sur toute l'étendue de l'échelle, même avec des demi-tons : la justesse n'en est pas absolument parfaite, à partir d'une certaine hauteur, mais cela ne s'entend pas dans la masse des violons, à l'orchestre.



Le Pizzicato. — L'archet n'est pas le seul moyen employé pour la production du son sur les instruments à archet : on peut obtenir des sons en pinçant la corde du bout d'un doigt de la main droite (et même de la main gauche, ce qui est réservé aux solistes). Cet effet est connu sous le nom de *pizzicato*, que l'on écrit *pizz.* Cette indication une fois mise s'étend à tout ce qui suit, jusqu'à ce que l'on ait rencontré le mot *arco*, qui signifie de reprendre l'archet. Dans la symphonie en *ut* mineur, Beethoven nous offre un exemple frappant du *pizzicato* mélodique.



Le pizzicato ne doit pas s'employer dans des mouvements trop rapides, il devient alors inexécutable. Quoique praticable dans toute l'étendue de l'instrument, employé dans l'aigu le pizzicato devient de plus en plus sec : il convient de ne pas dépasser l'octave supérieure de la corde *mi* à vide. On peut passer alternativement de l'*arco* au pizzicato et vice versa, à la condition de laisser une légère interruption entre les deux effets. Les deux passages suivants ne sont donc pas réalisables :



Dans le premier passage, il faudra écrire ainsi :



et dans le second passage, il faudra choisir l'un des deux moyens d'exécution. Il est parfaitement inutile d'ajouter des points au-dessus des notes qui doivent être jouées *pizzicato*, puisqu'il n'y a qu'une seule manière de les jouer.

Etant donné l'habileté des violonistes de nos grands orchestres, on pourrait se risquer à écrire le passage suivant :



La croix placée au-dessus de la note est le signe usuel qui indique le *pizzicato* fait par la main gauche : c'est donc un doigt (le quatrième) qui arrachera le *mi* dans la première mesure. Aux mesures suivantes, c'est le doigt *faisant la note précédente* qui, au lieu de se soulever, arrachera la corde. Pour le dernier accord, on écrira *pizz.*, parce qu'il sera fait par la main droite. Est-il nécessaire d'ajouter que des passages de cette sorte ne peuvent être employés que par exception.

En frappant les cordes avec le bois de l'archet, on obtient un effet tout particulier de sécheresse. Il s'indique par l'expression italienne *col legno*. Dans la « Bacchanale » de *Samson et Dalila*, Saint-Saëns a indiqué cet effet à toutes les cordes, ce qui produit une sonorité plus sèche encore que le *pizzicato*.

Sul ponticello (sur le chevalet). — Lorsqu'on pose l'archet tout près du chevalet, le timbre devient cuivré, métallique.

Sul tasto (sur la touche). — Au contraire lorsqu'on porte l'archet loin du chevalet, sur la touche, le timbre devient très doux.

La Sourdine. — Ce petit appareil qu'on applique sur le chevalet du violon, pour diminuer le rayonnement des vibrations, modifie la sonorité de l'instrument. L'effet de la sourdine étant de jeter comme un voile sur les sons, il convient de l'employer surtout dans les passages *piano*, pour donner une impression de mystère. Pourtant, la sourdine mise à toute la masse du quatuor à cordes pourrait être d'un effet saisissant dans la nuance *forte*, à condition de ne pas y ajouter des sonorités trop claires de bois ou de cuivres. Le son produit par la sourdine est serré, étouffé, presque douloureux.

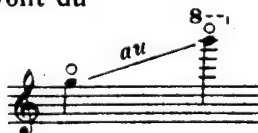
On peut ne pas mettre l'indication de *sourdine* à tous les premiers violons, soit en se réservant de faire entrer les violons avec sourdine à un moment prévu, soit à faire taire les violons sans sourdine après l'entrée de ceux qui auront mis la sourdine. Il y a là de nombreux effets à chercher et à trouver. L'emploi de la sourdine doit être indiqué par les mots : *avec sourdines* ou *con sordini*, pour la retirer on écrira : *sans sourdines* ou *senza sordini*. Il est indispensable de laisser le temps nécessaire aux violonistes pour mettre la sourdine : deux mesures dans un mouvement modéré peuvent suffire ou un grand point d'orgue. Pour retirer la sourdine, deux ou trois temps suffisent dans un mouvement lent.

Sons harmoniques. — Les sons harmoniques sont obtenus par des moyens particuliers que nous allons exposer. Ces sons au timbre délicieux ont une suavité très pure : ils n'ont aucune vibration ni aucun rayonnement et semblent provenir d'un instrument aérien, lunaire, dirions-nous. A l'orchestre, employés sous forme de tenues dans l'aigu et le suraigu, ces sons produisent un effet remarquable. On les obtient en effleurant la corde au lieu de la presser avec le doigt. Il existe deux sortes de sons harmoniques : les sons harmoniques *naturels* qui donnent la note identique à celle que donnerait le doigt, en appuyant sur la corde au lieu de l'effleurer, mais dont la sonorité diffère. Ceux-là sont peu nombreux : les voici sur toutes les cordes :



Ces sons s'indiquent en accompagnant la note d'un zéro, comme dans l'exemple précédent. On écrira aussi *sul G* (sol), *sul D* (ré), *sul A* (la), *sul E* (mi).

Les autres sons harmoniques vont du



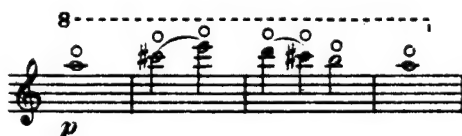
avec tous les tons et les demi-tons et s'obtiennent sur une note fondamentale et réelle, tandis qu'un doigt effleure la note à la distance de *quarte juste*. La note fondamentale peut se faire *à vide*

et alors le troisième doigt effleurera la corde, ou bien le son fondamental sera fait par le premier doigt et c'est le quatrième qui effleurera la corde. La note entendue donnera son effet à la double octave de la note fondamentale.

Cela s'indique ainsi : la note fondamentale est écrite avec sa durée normale, la note effleurée est indiquée par une blanche ou une ronde en forme de losange



ce qui donnera comme effet :



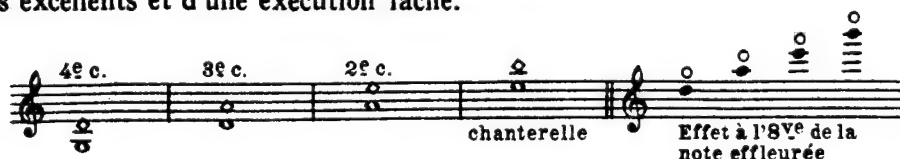
Beaucoup de compositeurs indiquent les sons harmoniques de cette dernière manière, sans se préoccuper de leur *doigté*.

L'échelle des sons harmoniques est la suivante, avec tous les tons et demi-tons :



Au-dessus de cette dernière note, l'impression devient très médiocre, extrêmement *faible*.

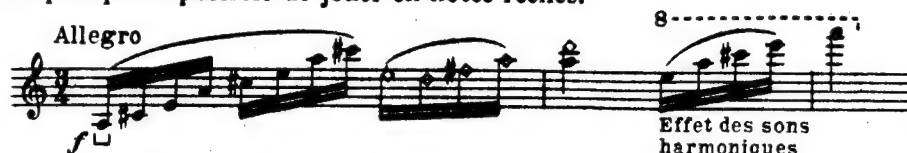
Il existe encore quelques sons harmoniques avec un intervalle de quinte entre la note réelle et la note effleurée, mais cet intervalle étant trop écarté pour le faire avec les doigts, on ne peut s'en servir à l'orchestre que si la note réelle est une *corde à vide*, ce qui limite ces sons à *quatre*, tous excellents et d'une exécution facile.



Un autre son harmonique existe avec intervalle de sixte majeure entre le son réel et le son effleuré. L'effet produit donne la quinte juste de la note effleurée, mais transposée à l'octave supérieure. On obtient le même résultat en effleurant la tierce majeure.



Cela permet l'exécution du passage suivant, qui est très facile dans un mouvement *allegro*, et qu'il serait presque impossible de jouer en notes réelles.



Cet effet, qui est « unique », peut être employé sans difficulté. Lorsque la corde à vide est si naturellement devinée, on ne l'écrit pas, afin de simplifier l'effort de l'œil à une première lecture.

Sons simultanés. — Le violon, comme tous les instruments à archet, peut faire entendre plusieurs sons simultanés. Le nombre de ces sons dépend du nombre de cordes mises en vibration : il sera de deux, trois ou quatre cordes. A partir de trois cordes, l'effet produira uniquement des accords dont les deux cordes supérieures, seules, pourront avoir une certaine durée, en raison de la courbure du chevalet, qui ne permet pas de poser l'archet sur trois cordes à la fois. Voici, l'effet què donneront à l'oreille les accords suivants :



et il sera donc préférable d'écrire ainsi :



Il faut remarquer qu'il ne peut y avoir une double corde qu'avec deux cordes consécutives, et qu'en-dessous du son de la 3^e corde (violon, alto, violoncelle) il ne peut plus y avoir de doubles cordes.

Si l'on ne veut garder qu'une seule note, il faudra bien l'indiquer. Deux manières sont possibles :



Constatons qu'à la vue, le premier exemple donne l'impression de la force et le second celle de la douceur. Aussi la meilleure façon d'écrire est-elle de se servir de notes pleines pour le *forte* et de petites notes pour le *piano*.

En général, les accords se font en *tirant* l'archet, et du talon : c'est ainsi qu'ils ont le plus de vigueur, l'intervalle de silence que provoque la reprise de l'archet n'est presque pas perceptible. On peut aussi faire des accords en *poussant* l'archet, et dans l'exemple qui précède, le mieux serait de jouer l'accord surmonté d'une croix en poussant, étant donné que cet accord sera joué piano et arpégé.

Les secondes mineures, majeures et augmentées sont faisables dans toute cette étendue.



Les tierces mineures et majeures sont facilement exécutables dans l'étendue suivante :



Il est bon de ne pas dépasser la troisième position, au-dessus il faut diviser par *pupitre*.

Les quartes justes, diminuées et augmentées, sont très *jouables* si elles ne se suivent pas, dans l'étendue suivante :



Les quintes justes, diminuées et augmentées, sont excellentes dans l'étendue suivante :



Il nous faut observer que les quintes justes se font avec le même doigt appuyé sur *deux cordes* : par cela même, elles sont plus faciles à jouer que les diminuées et les augmentées. Les sixtes mineures et majeures sont faciles, mais pas suivies, il faut les réserver pour l'ordre *dispersé*, comme dans l'exemple suivant :



Les septièmes diminuées, mineures et majeures, sont possibles dans l'étendue suivante :

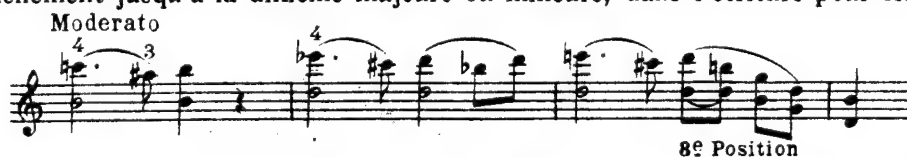


Les octaves sont toutes jouables dans cette étendue :

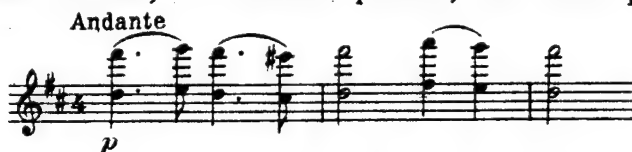


Il est utile de savoir que les octaves se font toutes avec le premier et le quatrième doigts : donc chaque intervalle fait changer la main de position.

Une double corde faite avec deux doigts (sans corde à vide) ne doit pas dépasser l'intervalle d'octave. A la rigueur, on peut faire entendre une neuvième majeure ou mineure et aller exceptionnellement jusqu'à la dixième majeure ou mineure, dans l'écriture pour les *solistes*.



Il ne faut pas se servir de la dixième majeure aux première et deuxième positions, l'écartement de la main étant extrême ; à la troisième position, elle devient plus faisable :



Ce passage est d'autant plus facile que l'écartement des doigts reste le même. Quand la note grave est à vide, tous les intervalles sont possibles :



Voici une autre formule jouable avec la nuance piano ou forte :



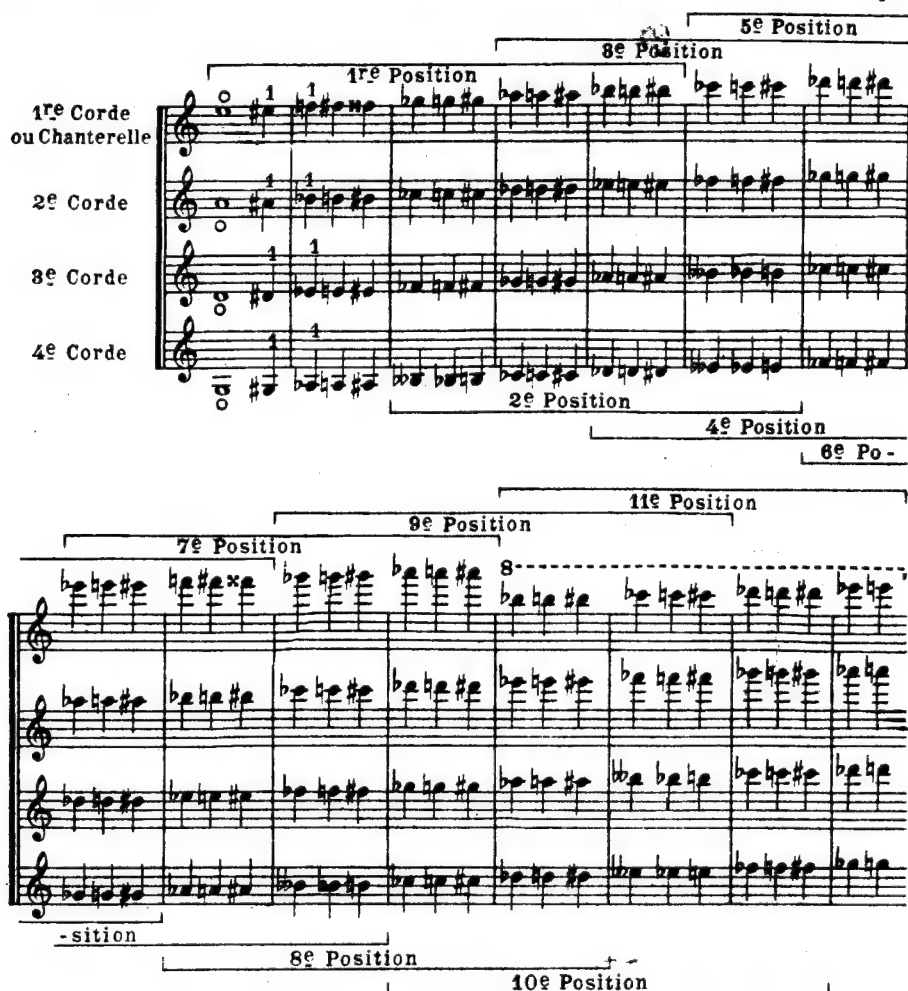
Ce passage pourrait être transposé d'une quinte grave sur le *ré* ou d'une neuvième sur le *sol*.

Si l'on ne dépasse pas la neuvième, on peut se servir des formules suivantes, sans le secours d'une corde à vide.



Pour tous les passages en doubles cordes, on doit avoir le soin d'écrire « double corde » et même d'ajouter le signe [: sinon les violons de chaque pupitre se diviseraient pour jouer les deux parties ; il ne faudrait pas croire que l'effet serait le même : la sonorité d'une double corde est spéciale et ne ressemble en rien à deux sons produits par deux violons divisés. Dans l'effet de la double corde, les *vibrations* se fondent dans la même boîte sonore : cela est significatif avec la 3^e et la 4^e cordes ; la 4^e donne à la 3^e quelque chose de *cuvré* dans le piano, rappelant la douceur d'un cor lointain.

Triples et quadruples cordes. — La plupart des traités d'instrumentation donnent des séries d'accords en triples et quadruples cordes, parmi lesquelles on peut choisir l'accord dont on a besoin. Voici un moyen plus pratique qui permettra aux compositeurs de trouver eux-mêmes les accords qui leur sont nécessaires. En consultant le tableau suivant, on se pénétrera mieux du mécanisme du violon, de ses différentes positions, et il sera plus facile d'écrire ainsi certains dessins, groupes, arabesques, etc., à des hauteurs qui sont peu usitées par crainte de les rendre injouable. Il suffira de bien saisir le mécanisme du tableau que nous donnons ci-après :



Nous avons laissé subsister dans ce tableau les doubles bémols et les doubles dièses, afin de compléter la quinte juste correspondante, mais il n'est pas possible de les utiliser à l'orchestre. Il en est de même pour « la montée » allant aux limites extrêmes de chaque corde.

Toutes les dispositions des doigts sont possibles de la première jusqu'à la septième position (limite extrême d'un accord à l'orchestre).

Une fois l'accord conçu, on cherchera sur le tableau les notes et les cordes sur lesquelles il pourra se faire, ainsi que la position que devra occuper la main. Cette position sera déterminée par la note qui, sur le tableau, sera *la moins* élevée ou bien *la plus* élevée. Dans le cas où la position serait déterminée par la note la plus grave, elle serait faite par le premier ou le second doigt. Au contraire, si l'on doit déterminer la position par la note la plus haute, elle sera faite par le quatrième doigt.

Prenons *deux accords*, l'un en triple, l'autre en quadruple corde :



Si l'on consulte le tableau, on verra que le *la* du premier accord sera fait par le premier doigt, le *do dièse* sera joué par le quatrième doigt ; dans le second accord, nous voyons que le *ré* grave sera fait par le même doigt que le *la* (quinte), le *fa dièse* sera joué par le doigt supérieur, et le *ré* aigu par le doigt plus élevé.⁽¹⁾

Le tableau expliquera l'accord et le doigté de l'exemple suivant :



Voici encore un accord que l'on pourra reconstituer avec le tableau : c'est une quadruple corde aisée à jouer :



Si l'on changeait le *si* en *ut* ♮, cela donnerait un accord de septième diminuée, accord fréquent, qui est possible parce que le quatrième doigt peut facilement atteindre l'*ut* par extension. Avec un *ut* ♯, l'accord sera plus difficile et d'une justesse moins certaine. Voici un exemple d'accord impossible à réaliser :



Le tableau montrera que cet accord ne peut s'écrire puisque le *la bémol*, ne pouvant être fait que sur la troisième corde, les deux autres notes ne pourraient être jouées ensemble par la quatrième corde seule.

Dans les exemples suivants, le tableau fera comprendre que ces accords sont excellents et peuvent se jouer à la troisième position.



(1) Il faut se souvenir que les *quintes justes* se font avec un *seul* et *même* doigt.

Prenons l'exemple de ces deux accords :



Pour le premier accord, le *mi* et le *si* (quinte grave) sont faits avec le même doigt à la cinquième position, le *sol* # sera joué avec le deuxième doigt, et le *mi* avec le troisième doigt sur la chanterelle. Pour le second accord, le *ré* étant plus bas sur le tableau que le *sol* #, il faudra donc le jouer avec le deuxième doigt, quant au *sol* #, il se fera avec le troisième doigt, par l'enharmonie du *la* b. On pourrait aussi disposer l'accord de la manière suivante, le *ré* à vide :



Voici un accord *impossible*, un doigt ne pouvant se poser sur trois cordes à la fois :



Mais si l'on écrit un *fa* b, l'accord devient facile, en prenant la *demi-position*. Dans ce cas, on pourrait l'employer à l'orchestre de la manière suivante :



Ce même accord pourrait être transposé d'une quinte plus bas sur les trois cordes *graves*, mais sa sonorité en serait assourdie.

Voici un autre accord très gauche :



Le tableau démontrera que le *do* devant se faire du deuxième doigt, le *fa* # sera joué par le troisième doigt, comme un *sol* b ; par conséquent, le *la* ne peut sortir. Pour l'arranger, on remplacera l'*ut* par le *la* à vide et l'accord devient facile :



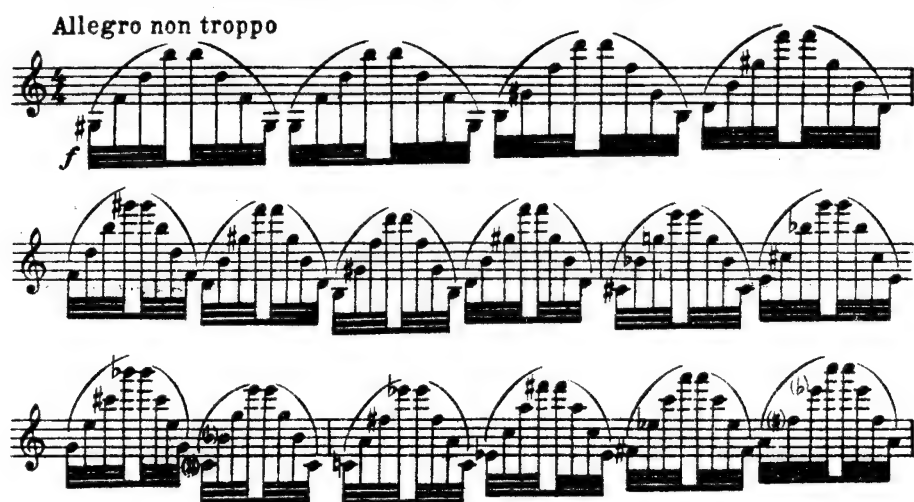
Voici deux accords qui n'en font qu'un seul :



Le second accord ne pourra être exécuté que si le violoniste fait le *la* b avec le premier doigt et l'enharmonie (*sol* #). De cette manière, il tombe sous les doigts.

L'accord facile par excellence est celui de *septième diminuée*. Il peut se jouer à toutes les positions et sur toute l'étendue de l'instrument, si on l'écrit en succession de sixtes majeures ou

septièmes diminuées. Une fois les doigts posés sur les cordes, et l'écartement fait, seule la main se déplace. Voici plusieurs exemples typiques qui sont d'une grande facilité :



On pourrait donner encore des formes différentes à ces accords.



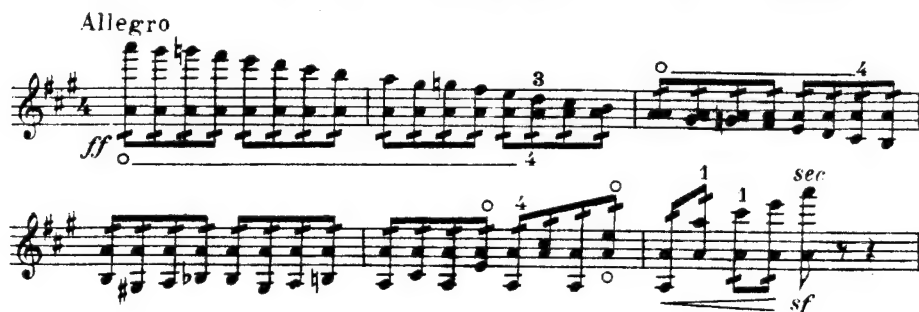
Les accords de trois et quatre sons ne se jouent qu'en tirant l'archet. Ils ne doivent pas se succéder trop rapidement, afin que l'exécutant ait le temps de revenir au talon. Ces accords ne sont exécutables que *forte* ou *mezzo forte* : l'accord doit donner un accent qui sera sec et violent. Dans la nuance *piano*, il est préférable de se servir des mêmes accords en *pizzicato*. Il est possible, cependant, de se servir d'un accord en triple corde *piano* ou même *pianissimo*, mais en le jouant très arpégé : l'archet ne fait que passer sur les cordes, sans donner une grande sonorité. Dans ce cas, il faut mettre l'indication *arpégé et léger* ; cet effet est rarement employé. Voici l'écriture qui nous semble la plus claire :



La disposition d'un accord joue un rôle prépondérant à l'orchestre. Les accords les plus sonores sont ceux dont les notes ne sont pas trop rapprochées. Il faut mettre de l'air entre les parties, afin que les vibrations puissent avoir la liberté de s'étendre. Une œuvre clairement écrite sonnera toujours bien. Ce n'est pas le nombre de notes qui donne plus de force à l'accord, mais

uniquement la façon de les disposer. L'écart par excellence est la sixte ou la quinte : les tierces sont vibrantes, les secondes ne le sont plus. Il ne faut pas donner toutes les notes élevées aux premiers violons, les graves aux altos et celles du medium aux seconds violons. On doit au contraire enchevêtrer les parties les unes dans les autres pour obtenir le maximum de puissance dans la sonorité. On n'écrira aussi que ce qui est *possible à jouer*, afin de ne pas obliger les exécutants à arranger eux-mêmes leurs parties respectives.

Il est très rare qu'un compositeur se serve d'une pédale comme « *double note* ». Voici deux exemples faciles à jouer et donnant un maximum de force allant jusqu'à la violence :



Ce passage serait facilement exécutable en mineur. Voici un autre exemple aussi aisé à jouer dans la nuance *piano* que *fortissimo* :



Celui-ci offre une grande variété de coups d'archet :



Les *trémolos* ou doubles cordes sur plus de deux cordes sont réservés aux *solistes* :



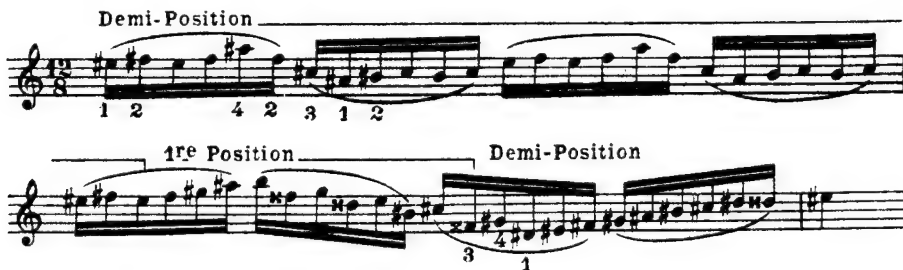
La demi-position. — Ce que l'on appelle la *demi-position* n'est pas à proprement parler une position fixe. Elle n'est employée que fort rarement pendant un moment très court, jamais dans un chant mélodique, toujours dans un trait assez rapide et pour éviter un changement de cordes. Elle n'a sa raison d'être que lorsque la corde à vide doit être haussée d'un demi-ton.

Supposons le *sol* devenu le *sol* #, le *ré* - *ré* #, le *la* - *la* #, le *mi* - *mi* #. A la première position, le premier doigt donne respectivement sur les quatre cordes le *la*, le *mi*, le *si*, le *fa* # ; alors le violoniste doit baisser un peu la main pour faire la *note dièzée*, ce qui occupera le premier doigt et abaissera d'une note les autres doigts. C'est ainsi qu'on peut obtenir facilement un trille sur la *note dièzée*. Voici des exemples que nous donnons avec la terminaison des trilles qu'il faut écrire de cette manière :



Un seul trille doit être évité : c'est celui qui se fait avec la corde à vide et le premier doigt : aussi change-t-on de corde et de position pour le jouer. Celui qui est écrit sur la quatrième corde, *sol* (à vide) trillant avec le *la*, ne peut se faire qu'avec le premier doigt, et ce qu'il donne n'est pas très bon.

Voici un exemple qui doit se jouer à la *demi-position*, sur la première et la deuxième cordes, pour obtenir une sonorité claire :



La première mesure est jouable : on peut l'écrire pour l'orchestre. La deuxième (très difficile) est à éviter, à moins de l'écrire enharmoniquement en *sol* b. Alors, elle devient *facile* à jouer, sans utiliser la *demi-position*.

Il ne faut pas hésiter à se servir de l'*enharmonie* pour faciliter l'exécution d'un trait ; dans ce cas, on doit aussi écrire de la même manière les seconds violons et le reste du quatuor, pour obtenir une parfaite justesse.



Sonorité des cordes. — Il ne faut pas oublier que chaque corde a une sonorité particulière. La *chanterelle* : très claire, lumineuse, stridente dans la force, et d'un charme pénétrant dans la douceur. La *seconde corde* : beaucoup moins claire et moins fine, avec un charme expressif, propre aux nuances sentimentales, rêveuses. La *troisième corde* : la sonorité moins expressive a quelque chose d'étouffé, d'estompé ; par ses défauts, elle peut rendre des services pour des parties peu nuancées. La *quatrième corde* : impression magnifique, due au métal qui l'entoure. Cette sonorité forte, puissante, donne à la masse des violons des effets larges, somptueux, d'une richesse intense. Elle conviendra aux situations *tragiques* comme à celles d'un charme profond.

Nous ne pouvons mieux résumer tout ce chapitre qu'en inscrivant ici la belle page qui sert de « frontispice » à l'œuvre de virtuosité prestigieuse intitulée *Tzigane*, de Maurice Ravel. Ce fragment s'adresse plus particulièrement aux virtuoses, mais les jeunes compositeurs pourront y trouver toutes les possibilités de l'écriture moderne du violon pour les solistes.

Lento, quasi cadenza
sul Sol sin al segno ★

VOLON
SOLO

f

Tempo rubato

espress.

6

Accel.

Vivo

a Tempo

p espress.

mf

sempre cresc.

ff

★

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes a variety of complex figures and techniques:

- Staff 1:** Begins with a *Rubato* marking. It features a series of sixteenth-note runs and a sextuplet (6) at the end.
- Staff 2:** Continues the sixteenth-note patterns.
- Staff 3:** Includes a *p* (piano) dynamic marking and a crescendo leading to a trill.
- Staff 4:** Features a *2* (second) fingering and an *espress.* (expressive) marking.
- Staff 5:** Includes a *Molto espressivo,* marking and triplet (3) figures.
- Staff 6:** Starts with a *portando* marking and includes triplet (3) and quadruplet (4) figures.
- Staff 7:** Shows a transition from *pizz.* (pizzicato) to *arco* (arco) with a *v* (vibrato) marking.
- Staff 8:** Continues with sixteenth-note patterns and a triplet (3).
- Staff 9:** Features a *p* (piano) dynamic marking and triplet (3) figures.
- Staff 10:** Ends with a *etc.* (etcetera) marking.

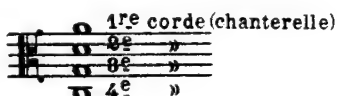
Cette longue cadence de virtuosité pure ne pourrait être confiée à un soliste d'orchestre, quoiqu'on écrive pour eux de nos jours des textes fort périlleux.

II

L'ALTO

L'alto n'est autre qu'un violon aux dimensions plus grandes, aux sonorités plus graves et plus sombres, mais non moins expressives. Les quatre cordes de l'alto sont accordées de quinte en quinte, en partant d'une quinte inférieure à la quatrième corde du violon. L'alto donnera donc l'*ut* grave à la quatrième corde.

L'alto s'écrit en clé d'*ut* troisième ligne et en clé de *sol*, afin d'éviter les lignes supplémentaires à l'aigu.



Voici son étendue, avec tous les tons et demi-tons :



La sonorité un peu voilée de cet instrument ne semble pas le destiner aux motifs légers, brillants et rapides. Ceci étant établi, l'instrument offre toutes les ressources du violon, dont il a la même technique. On emploiera donc les doubles cordes, les accords de trois et quatre sons, comme nous l'avons expliqué plus haut pour le violon. L'archet de l'alto étant moins alerte que celui du violon, les cordes étant plus grosses, plus longues, cet instrument vibre moins facilement. Mais nous possédons de nos jours de brillants altistes, maîtres de leur instrument, qui se jouent de toutes les difficultés. La grande dimension de l'alto fait que l'intervalle d'un ton est plus grand que sur le violon, aussi ne faut-il pas excéder l'*octave* et ne pas trop se servir de notes faites « par extension » pouvant atteindre la *neuvième* mineure et par exception la *dixième*. Trois neuvièmes majeures sont aisées à jouer :



La facilité de leur exécution provient de ce que la note aiguë est située à l'octave de la corde à vide et peut résonner en effleurant la corde avec le doigt (sons harmoniques).

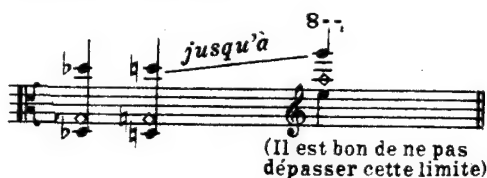
Les trilles, batteries, arpèges, trémolos s'exécutent normalement ; les coups d'archet sont les mêmes que sur le violon, mais ils doivent être moins longs, à cause de l'effort à donner pour faire vibrer les cordes. On pourra se servir des altos comme des violons, en tenant compte simplement de la différence des timbres et du « poids » des sons qui ont une certaine lourdeur. Le *démanché*, la *demi-position* ont les mêmes propriétés que sur les violons.

Sons harmoniques. — On écrit les sons harmoniques de la même manière que pour le violon. Cependant, il est préférable de ne se servir à l'orchestre que des sons harmoniques « naturels », c'est-à-dire de ceux que l'on produit avec un doigt effleurant la corde à vide et qui résonnent à l'octave, douzième et double octave de la note écrite. En voici des exemples :

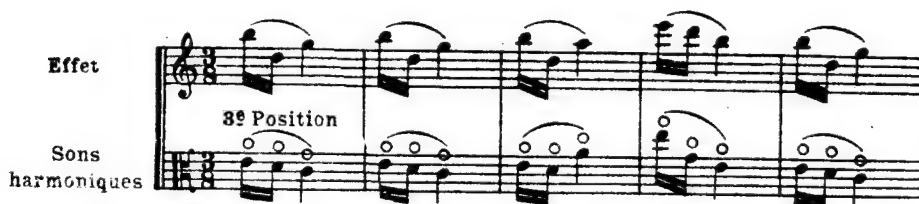


On peut y ajouter aussi les sons harmoniques placés à un intervalle de quinte qui donnent l'octave du doigt effleuré et qui se font sur la corde *sans démancher*.

Les sons harmoniques artificiels (le doigt effleurant la corde à la quarte supérieure et quelquefois à la tierce) sont rarement employés à l'orchestre, mais on s'en sert couramment dans les pièces de concert ou de pure virtuosité.



Études en sons harmoniques. — CASIMIR NEY.



Positions. — Elles sont les mêmes que sur le violon. Toutes les positions sont possibles, mais les seules vraiment usitées sont les première, troisième, cinquième et septième. Aussi peut-on dire que si l'on va de la première position à la troisième, ce n'est pas *démancer* ; la montée et la descente peuvent se faire avec une grande rapidité ; atteindre la cinquième position, c'est vraiment *démancer*. On peut s'en servir facilement sur la chanterelle, surtout lorsque les notes n'ont pas un mouvement par trop rapide.

On peut aisément doubler les premiers violons par les altos dans un chant expressif qui ne dépasserait pas la cinquième position : l'intensité serait plus grande que si cette doublure était jouée par les seconds violons. Dans un quatuor à cordes, un dessin mis à l'*alto solo* prend un relief tout particulier : cela tient aux dimensions de l'instrument et à son timbre incisif. Remarque assez curieuse : la sonorité de l'alto ne devient neutre que dans les dessins de remplissage harmonique. Aussitôt que l'on donne de l'intérêt à un contour mélodique, le timbre expressif des altos ressort au premier plan ; c'est aussi dans les dessins d'accompagnement souples et discrets que s'offre pour les compositeurs une prodigieuse mine de richesse. Autrefois, l'écriture très simple, presque rudimentaire des parties d'alto, dans les œuvres classiques, provenait de la quasi nullité des instrumentistes, qui se recrutaient dans « le rebut » des seconds violons ; de nos jours, on n'a plus cette crainte à avoir, car nos altistes possèdent tous la plus solide technique.

Doubles, triples et quadruples cordes. — Les doubles, triples et quadruples cordes s'emploient exactement comme pour le violon. Voici un tableau des différentes positions de l'alto, qui permettra facilement à un jeune auteur de trouver les accords qui lui seront nécessaires. La façon d'utiliser ce tableau est la même que celle qui a été indiquée plus haut pour le violon :

1^{re} Corde ou Chanterelle

2^e Corde

3^e Corde

4^e Corde

1^{re} Position

3^e Position

2^e Position

4^e Po -

5^e Position

7^e Position

6^e Position

-tion

Nous recommandons de ne pas dépasser la troisième position pour ces sortes d'accords. Du reste, le timbre particulier d'un instrument ne joue aucun rôle dans l'écriture générale de ces accords. Il faut garder les altos pour faire entendre ce qu'il n'est pas possible de confier au violon, c'est-à-dire les sons de la quinte grave qui ne sauraient être remplacés par aucun autre instrument à archet.

Parmi les dessins sur deux cordes, voici un passage facile à jouer, malgré sa hauteur :



Tout cet exemple se joue à la cinquième position, comme le montre le tableau. A la seconde mesure, l'*ut* se fait par extension.

Répétons encore qu'il faut se garder d'écrire des choses injouables comme notes ou comme coups d'archet, ce qui impose alors aux exécutants l'obligation de « corriger » l'auteur.

Sonorité. — Autant dans le grave le timbre de l'alto est rude, âpre et vigoureux, autant dans l'aigu, son expression devient intense, tendue, comme si elle était produite par un effort arrivé à son paroxysme. On ne saurait mieux comparer ce timbre douloureux qu'à celui du *cor anglais*, avec lequel il se marie admirablement.

Voici deux passages très vétilleux qui sont extraits de la partie d'alto d'*Elektra*, de Richard Strauss. Il eut été impossible, au siècle dernier, de trouver un altiste capable d'en donner une interprétation convenable.



Pour montrer à quel degré supérieur peut atteindre la virtuosité d'un altiste de concert, voici deux fragments d'études ou de cadences de Maurice Vieux, qui contiennent tous les effets susceptibles d'être employés sur cet admirable instrument, aux ressources prestigieuses, digne émule du violon de grande école :

Etude de Concert, pour alto, par MAURICE VIEUX.

Vivo e leggiero

mf

f

sempre cresc.

Sostenuto e molto allarg.

ff

Cadence du 3^e Solo de concours, pour alto, par MAURICE VIEUX. (1)

mf

sfz

f

En pressant

+

(1) Ainsi que nous l'avons dit au chapitre du violon, le signe + indique le *pizzicato* fait par la main gauche.

Dans cette pièce de virtuosité, écrite en vue des Concours du Conservatoire de Paris, l'auteur fait des trilles et des traits arpégés un usage approprié aux ressources de l'instrument.

Un "thème" mélodique exposé tout d'abord en doubles cordes est repris en sons harmoniques artificiels.

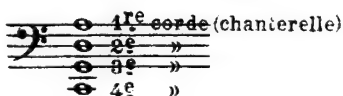
Catalane, pour alto, par Henri BUSSET (2 fragments).

Moderato (♩=76)
f *expressif, à volonté*
 III VII *cresc.* II
 V 2 3 3 1
 Accelerando
 III
 Allarg. 2 Andante poco più lento (♩=66)
très expressif (doloroso)
 (♩=68) III 1 1 1 4 2 I Rall.
 Andante grazioso (♩=108)
 1 1 1 2 3 1 3
mf *p*
 V Sans presser
pp *legg.*
 III 2 2 1 4 2 4 V
cresc. *mf* *dim.*
 3 3 3 3 3 3 3 3
mf *p* *mf*
 Rall. Plus lent (♩=96)
mf *p*

III LE VIOLONCELLE

Le violoncelle s'écrit normalement en clés de *fa* et d'*ut* quatrième ligne ; on se sert aussi de la clé de *sol* pour les notes du registre suraigu.

Les quatre cordes du violoncelle sont accordées de quinte en quinte :



Comme on le voit, cette tessiture est identique à celle de l'alto, mais à l'octave inférieure.

L'étendue du violoncelle avec tous les degrés diatoniques et chromatiques intermédiaires est de :



Cette tessiture peut se prolonger chromatiquement d'une octave entière à l'aigu au moyen des sons harmoniques. Cette grande extension du violoncelle a été utilisée notamment par Camille Saint-Saëns, dans son premier Concerto pour violoncelle et orchestre.



Les sons harmoniques qui terminent ce passage sont indiqués par des zéros placés au-dessus des notes, selon la méthode usuelle qui est commode aux jeunes musiciens. Ce sont des sons harmoniques « artificiels » que l'on aurait pu écrire suivant la manière indiquée pour le violon et l'alto, aux chapitres précédents.

Tout ce qui a été dit à propos du violon et de l'alto au sujet des cordes à vide, des trilles, des batteries, des trémolos, du pizzicato, de la sourdine et des sons harmoniques s'applique également au violoncelle. Le « *pizzicato* » employé dans l'aigu est d'une remarquable netteté et d'un excellent effet. Il est d'ailleurs d'une parfaite homogénéité sur toute l'étendue de l'instrument, en prenant la précaution de ne pas écrire des dessins trop rapides.

Doubles, triples et quadruples cordes. — L'emploi des doubles cordes, des triples et des quadruples, est moins fréquent dans les parties de violoncelle que dans celles de violon et d'alto. En plus des doubles cordes, dont l'une est à vide (au grave ou à l'aigu), on peut encore écrire des quintes, des sixtes ou des septièmes, jusqu'à la hauteur suivante :



Les septièmes majeures et les octaves qui n'ont pas pour note grave une des trois dernières cordes à vide sont plus difficiles. Les suivantes sont faciles.



L'écriture des triples cordes est la même que celle préconisée pour le violon et l'alto, les trois notes doivent se trouver entre elles en rapport de quintes ou de sixtes ou de sixtes seulement. Il est prudent de ne pas dépasser la troisième position ou la quatrième. Voici un tableau des différentes positions du violoncelle que l'on utilisera de la même manière que celle indiquée pour le violon et pour l'alto, aux chapitres précédents.

TABLEAU DES POSITIONS

	Demi-Pos.	1 ^{re} Pos.	2 ^e Pos.	3 ^e Pos.	4 ^e Pos.
1 ^{re} Corde ou Chanterelle					
2 ^e Corde					
3 ^e Corde					
4 ^e Corde					

5 ^e Pos.	6 ^e Pos.	7 ^e Pos.	8 ^e Pos.	9 ^e Pos.	10 ^e Pos.

etc.

Les quadruples cordes sont moins usitées à l'orchestre ; il sera prudent de se servir de celles qui contiennent au moins une ou plusieurs cordes à vide.

Cependant, on pourra écrire des accords plus compliqués en consultant le tableau ci-dessus et en ne dépassant pas à l'orchestre la quatrième position.

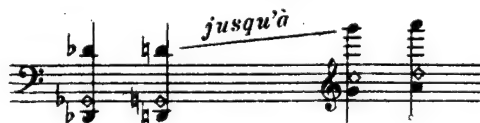
Démancer (Emploi du pouce). — On appelait autrefois le *démancé* tout changement de position vers les parties supérieures du violoncelle (ou position du pouce). Aujourd'hui on donne cette appellation à n'importe quel changement de position. Il est utile de savoir que dans le « *démancé* » allant aux parties élevées, l'emploi du pouce devient une chose usuelle. Le doigté du pouce s'indique par le signe **Q** qu'il ne faut pas confondre avec l'indication d'un son harmonique, lequel est surmonté d'un simple zéro.

Sonorité générale. — Le rôle des violoncelles à l'orchestre est des plus variés. Tantôt ils font la basse de l'harmonie, ceci pour accompagner la voix qu'ils soutiennent sans jamais la couvrir, tantôt ils jouent une partie intermédiaire ou un dessin important d'accompagnement ; souvent encore, la phrase mélodique leur est confiée et prend alors une magnifique ampleur. Le timbre des deux cordes supérieures (et notamment celui de la chanterelle) est des plus expressifs. Il convient à merveille aux larges phrases d'un caractère pathétique.

Lorsque les maîtres classiques (y compris Beethoven) se servaient de la clé de *sol*, ils écrivaient la note tantôt au diapason réel, tantôt à son octave supérieure. La clé de *sol* n'avait sa hauteur réelle que lorsqu'elle était placée après un passage écrit en clé d'*ut* 4^e : quand elle

succédait à la clé de *fa*, il était convenu d'exécuter les notes une octave au-dessous de leur écriture. Cet usage que rien ne pouvait justifier a toujours amené de fréquentes erreurs dans l'exécution des œuvres de cette époque. On écrit aujourd'hui les sons en clé de *sol* à leur hauteur réelle.

Sons harmoniques. — Les sons harmoniques naturels sur les cordes à vide, dont la théorie a déjà été exposée pour le violon et pour l'alto, sont d'un usage constant à l'orchestre ; cependant, on peut se servir aussi des sons harmoniques artificiels sur toutes les cordes, notamment pour l'écriture des œuvres destinées aux solistes, à condition toutefois de ne pas dépasser la tessiture suivante :



Le grand musicien dramatique Giuseppe Verdi a fait un emploi des sons harmoniques absolument nouveau pour son époque dans sa partition d'*Aïda*. Les violoncelles divisés font une double tenue de *sol* aigu et suraigu en sons harmoniques (en même temps que les contrebasses) d'un ravissant effet aérien. La flûte soupire une mélodie sur un fond de cordes en sourdines (*sautillé* des premiers violons sur quatre octaves qui se joue très facilement — batteries des seconds violons — *pizzicati* des altos). L'impression générale est d'une suavité exquise. Dans le duo du quatrième acte du même ouvrage, l'auteur emploie une très heureuse combinaison de sons harmoniques aux violons et aux violoncelles.

Aïda, 3^{me} acte (*Le Nil*), de G. VERDI.

Andante mosso

Coups d'archet. — Faisons une remarque très importante sur les coups d'archet du violoncelle. La position du violoncelle étant *renversée* à l'égard de celle de l'alto et du violon, il ne faut pas indiquer à tous ces instruments une similitude de coups d'archet trop absolue. Au violoncelle, le *poussé* a une force presque aussi grande que celle du *tiré* ; dans bien des cas, tandis que les violons et altos prennent un trait ou donnent un accent en tirant, il sera préférable de l'indiquer en poussant au violoncelle, afin d'obtenir un très grand « crescendo ».



Cette différence de coups d'archet amène des discussions interminables aux répétitions d'orchestre entre les exécutants, leur chef et l'auteur « inexperimenté » qui a indiqué le même

coup d'archet à tout le quatuor. Cette observation s'applique également à l'écriture d'un chant expressif : l'archet du violoncelle ne pouvant s'étendre aussi longuement que celui du violon, les phrases mélodiques devront être plus courtes et donner à l'archet des respirations plus nombreuses.



Il est probable qu'on écrirait ce passage d'un seul coup d'archet par mesure, aux violons et altos.

Charles Gounod, dans sa partition de *Roméo et Juliette* a divisé les violoncelles en quatre parties, pour obtenir un effet purement expressif, dont la sonorité est des plus chaleureuses.

Roméo et Juliette, 4^e acte, de CHARLES GOUNOD

Violoncelles

Dans une page caractéristique extraite de sa symphonie *La Mer*, Claude Debussy emploie huit violoncelles (seize si c'était possible) jouant quatre parties distinctes. Dans ce passage très périlleux de « mise au point », l'auteur donne une *grande importance* aux coups d'archet « poussé » dont l'intensité du son est indiscutable.

La Mer, de CLAUDE DEBUSSY.

Moderato (♩ = 62)

On peut descendre la quatrième corde du violoncelle d'un ton ou d'un demi-ton. Saint-Saëns, dans la première scène de *Samson et Dalila* a descendu l'*ut* au *si* :



Nous donnons ici quelques fragments d'œuvres pour violoncelle de styles différents, qui démontreront par leur difficulté à quelle hauteur d'exécution peut atteindre de nos jours un violoncelliste virtuose.

Traits arpégés, **Manon**, de PUCCINI

Allegro moderato



Burlesque, de P. BAZELAIRE



Fantaisie, de PAUL PIERNÉ

Allegro vivace



Epiphanie, cadences, d'ANDRÉ CAPLET

CADENZA
ad lib. sans rigueur de mesure
extatique sur la touche

p *sf* *p* *f* *p* *sf* *dim.*

dolce *cresc.* *IV*

accel. *Rit.* *dim.*

mf *très expressif* *mf* *pp* *molto*

pp *cresc. e accel.* *f* *molto* *pizz.* *ff* *étouffez*

p *f* *dim.* *pp* *cresc.*

Rall. *III*

pizz. *arco* *mf* *expressif* *3* *Rit.* *intense*

f *accel.*

Epiphanie (suite)

Musical score for "Epiphanie (suite)" featuring a cello solo. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music.

Key performance instructions and dynamics include:

- Staff 1:** *Rall.* (Ritardando), *ff rapide* (fortissimo, rapid).
- Staff 2:** *pp lentement* (pianissimo, slowly), *mp avec émotion* (mezzo-piano, with emotion).
- Staff 3:** *p* (piano), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo).
- Staff 4:** *rubato* (ad libitum), *p d'abord un peu hésitant mais en augmentant bientôt et accélérant progres-*
- Staff 5:** *-sivement* (gradually), *cresc.* (crescendo), *e* (economy of motion).
- Staff 6:** *animando sempre* (increasingly).
- Staff 7:** *ff* (fortissimo), *En retenant* (holding back).
- Staff 8:** *En retenant et diminuant progressive-*
- Staff 9:** *-ment* (gradually), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *dim.* (diminuendo), *II perdendosi* (fading away), *ff* (fortissimo), *rubato* (ad libitum), *sonore* (sonorous).
- Staff 10:** *accel.* (accelerando), *ff* (fortissimo).

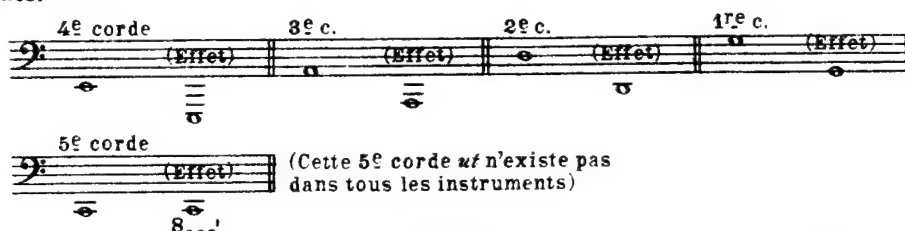
La grande difficulté technique de cette cadence fait qu'elle ne peut être confiée qu'à un véritable virtuose. Cependant au 3^e acte de « Rigoletto », Verdi n'a pas craint d'écrire pour le violoncelle solo une partie d'accompagnement en arpegges dans la tonalité périlleuse de Ré \flat dont la gaucherie fait la terreur de MM. les solistes.

IV

LA CONTREBASSE

La contrebasse s'écrit en clef de *fa* 4^e ligne.⁽¹⁾

Les instruments dont on se sert aujourd'hui normalement sont accordés en quarte sur quatre cordes.



Ainsi qu'on le remarquera dans ces exemples, les sons de la contrebasse se produisent à l'*octave inférieure* des notes écrites.

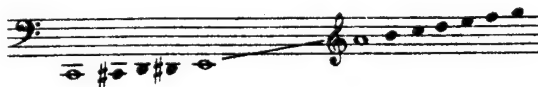
La plupart des grands orchestres possèdent maintenant des instruments ayant une *cinquième corde grave ut*, qui permet d'avoir quatre notes supplémentaires dans l'échelle inférieure des sons, ce qui est presque indispensable pour jouer les œuvres modernes.

Il est essentiel de tenir compte de cette convention, que les contrebasses jouent à l'*octave inférieure* des sons écrits, dans les rapports de cet instrument avec les autres basses de l'orchestre. Si l'on voulait obtenir l'effet suivant entre les violoncelles et les contrebasses



il faudrait le noter ainsi :

Voici l'étendue de la contrebasse à cinq cordes avec tous les degrés diatoniques et chromatiques intermédiaires.



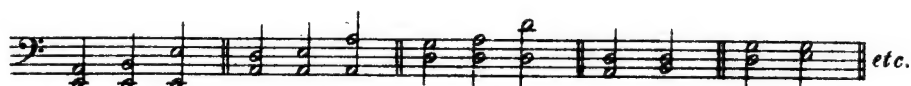
Quoique la fonction principale de cet instrument soit le plus souvent de redoubler les basses des différents groupes, on peut néanmoins lui confier des passages liés ou détachés, d'une certaine difficulté ou d'une rapidité relative.

Le trémolo, le pizzicato, les batteries (par intervalles de tierces) sont fréquemment employés. Le trémolo ne devra pas être trop prolongé, ni le *pizzicato* trop rapide.

Les sourdines sont rarement indiquées, mais on commence à les employer dans la musique moderne, pour des effets spéciaux.

(1) On se sert de la clé de *sol*, dans l'aigu, pour les passages de virtuosité.

Doubles cordes. — On peut écrire des doubles cordes à la contrebasse, surtout en se servant d'une ou de deux cordes à vide.



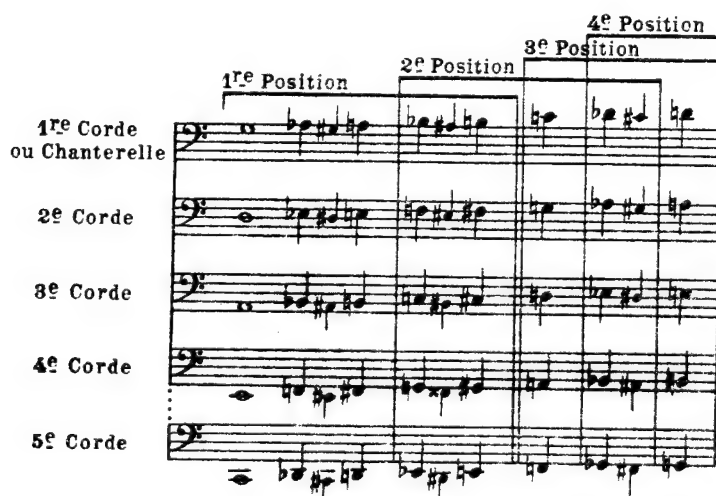
Les tierces sont faciles à jouer, mais peu utilisables à l'orchestre. En voici quelques exemples :

E. NANNY. — Etudes en Tierces.



Triples et Quadruples cordes. — Elles ne sont guère possibles à l'orchestre, mais on les rencontre fréquemment dans les morceaux de virtuosité, ainsi qu'on le verra par les exemples cités en fin de chapitre. Voici le tableau des positions de la contrebasse : il facilitera l'écriture des doubles, triples et quadruples cordes. Toutefois, il sera prudent de les employer à l'orchestre avec réserve, afin d'éviter la *lourdeur* inhérente à cet instrument.

Les quartes et les quintes sortent bien. Les sixtes sont surtout pratiques sur les cordes 1 et 2 à partir de la 4^e position.



5^e Position 6^e Position 7^e Position 8^e Position

Inusitées sur la 5^e corde

Inusitées sur la 4^e corde

l'ut peut sortir en Harmonique

On écrit à la contrebasse des sons harmoniques naturels. Ils sont excellents, étant donné la grosseur des cordes. Voici un tableau des sons harmoniques que l'on peut employer d'une façon pratique à l'orchestre, sans difficulté sérieuse.

Les notes écrites sur la portée inférieure (appuyées légèrement sans que la corde porte sur la touche) produisent les sons écrits sur la portée supérieure, qui résonnent une octave en-dessous de leur notation, ainsi qu'il est d'usage pour la contrebasse.

Les compositeurs n'auront donc qu'à écrire les notes qu'ils désirent entendre à leur hauteur *réelle*, en clé de *fa* ou *sol*, surmontées d'un zéro, en tenant compte de la différence d'octave.

La main descendant vers le chevalet

sur la 1^{re} corde (Sol)

sur la 2^e corde (Ré)

sur la 3^e corde (La)

sur la 4^e corde (Mi)

toujours basse

difficiles sur les grandes C. Basses

toujours basse

toujours basse

toujours basse

La main montant vers le sillet
(sonorité faible, émission moins facile)

sur la 1^{re} corde (Sol)

sur la 2^e corde (Ré)

sur la 3^e corde (La)

sur la 4^e corde (Mi)

toujours basse

Manière d'écrire. — La contrebasse est un très bel instrument, dont les compositeurs n'ont pas su toujours tirer le meilleur parti ; elle vaut mieux que d'être utilisée en doublure des violoncelles comme le faisaient souvent les « classiques », ce qui donne de la pesanteur à leurs œuvres et une grande monotonie. Employées seules, ainsi que l'a fait maintes fois Verdi dans *Aïda* et *Othello*, elles montrent des qualités expressives insoupçonnées.

Au quatrième acte d'*Aïda*, l'entrée des prêtres que soulignent les contrebasses, est empreinte d'une gravité sinistre : effet qui est dû à la sonorité serrée, un peu « angoissée », des contrebasses soli sur la première corde, à la cinquième mesure.

Aïda, de G. VERDI.

Andante mosso
C. B. soli con sordini

p

mf *dim.* *3* *pp*

Au cinquième acte d'*Othello*, une longue phrase jouée par les contrebasses soli nous dépeint étrangement le trouble, les hésitations, la douleur atroce du « More de Venise » pénétrant la

nuît dans la chambre de Desdémone endormie. Aux dernières mesures, le dessin d'un caractère animé souligne le geste décisif d'Othello, se jetant sur son épouse pour l'étrangler.

Il n'est pas possible de produire à l'orchestre une intensité pareille d'émotion par un moyen aussi simple.

Othello, de G. VERDI.

C.B. Poco mosso
soli con sordini

fp pp fp pp un poco marc.

cresc. f pp morendo

sf p

mf ff

Nous donnons ici plusieurs œuvres de virtuosité écrites pour la contrebasse. Elles peuvent surprendre à la lecture, mais leur exécution est aisée à tous les contrebassistes virtuoses de l'école des Koussevitsky ou des Nanny.

Concerto, de MOZART.

Andante

mf

p

p

Etude, de DRAGONETTI-NANNY.

Allegro

f

etc.

All^o mod^{to}

p Harmoniques

Etude, de KOUSSEVITZKY

Allegro

f

etc.

Allegro

mf

etc.

Allegro

f

cresc.

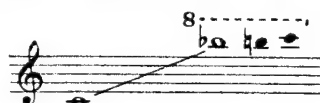
CHAPITRE II

Instruments à Vent en Bois

I LA FLÛTE

La grande flûte s'écrit en clé de *sol*, et son étendue comprend trois octaves complètes, avec tous les degrés diatoniques et chromatiques intermédiaires. Les deux derniers sons aigus, *si* et *ut*, ne doivent pas être employés dans la nuance *piano*, à cause de leur sonorité dure et stridente, mais il sortent bien dans la nuance *forte*. Les passages rapides, diatoniques, chromatiques, liés, détachés, les intervalles rapprochés ou éloignés, les notes répétées, les batteries, les trilles, s'exécutent facilement sur la flûte, qui est le plus alerte des instruments à vent et le plus propre à la virtuosité.

Voici l'étendue de la flûte :



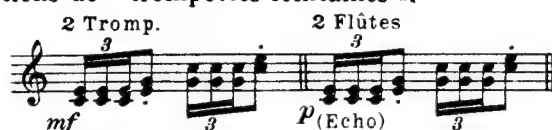
Les flûtistes ont à leur disposition trois sortes d'articulations : la simple, la double et la triple, qui leur permettent de se jouer des plus grandes difficultés dans les notes répétées :



Dans la « Valse », Maurice Ravel emploie pour la première fois une articulation rapide (trille dental ou labial) qui porte simplement l'indication de *tremolo*. C'est une sorte de roulement serré qui donne une sensation de frémissement léger et que les musiciens allemands ont dénommé « Flatterzunge ». Voici cet exemple, tout d'abord pour *une* flûte, puis pour *deux*.



Si l'aigu de la flûte est très brillant, en revanche le medium est plus effacé, mais le grave possède une sonorité savoureuse. Employées à découvert dans ce registre inférieur, les flûtes peuvent donner des sensations de « trompettes lointaines ».



Dans le même registre, quand elle est écrite en traits rapides sur un fond d'orchestre léger, la flûte a une sonorité impalpable, fluide, immatérielle. Faut-il rappeler le « scherzo » délicieux du *Songe d'une nuit d'Été*, de Mendelssohn ?

Sons harmoniques. — On utilise fort peu les sons harmoniques de la flûte : l'effet se produit à la douzième du son fondamental, par une simple pression des lèvres. Ces sons harmoniques manquent parfois de justesse, leur échelle est la suivante :



On écrira la note que l'on désire entendre surmontée d'un zéro.

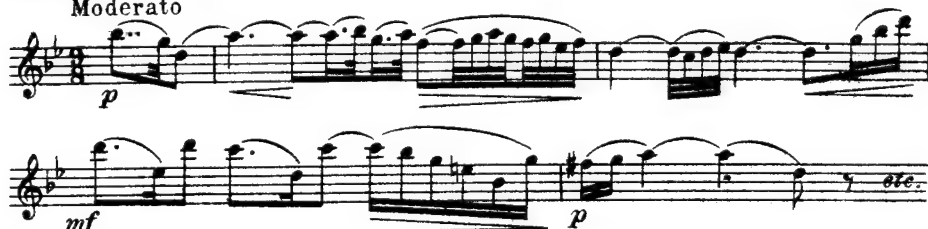
Il n'est pas très prudent de se servir des sons harmoniques à l'orchestre, à moins d'un effet spécial que l'on écrirait absolument à découvert. Cependant, des compositeurs tels que Charles-Marie Widor et Maurice Ravel n'ont pas hésité à les employer.

Ecriture. — Le timbre doux, poétique, mystérieux et même élégiaque de la flûte, son caractère riant et pastoral ont tour à tour heureusement inspiré les musiciens.

Les arpèges, les traits brillants, en gammes diatoniques et chromatiques, sur toute l'échelle de l'instrument, sont l'apanage personnel de cet « écureuil agile » qu'est un flûtiste virtuose. On pourra voir dans les extraits qui suivent (empruntés aux œuvres du répertoire moderne), quelles sont les infinies ressources de cet instrument de premier ordre.

Pièces de PAUL TAFFANEL.

Andante pastoral **Moderato**



Scherzettino **Allegretto**



1^{re} Sonate de PHILIPPE GAUBERT (2 fragments)

Lent (à 6 temps)
avec une sonorité calme et pénétrante



Modéré
avec une sonorité très claire



Divertissement Pastoral, de J. MAZELLIER (fragment et cadenza).

Allegretto moderato (72 = $\frac{1}{2}$)



Prélude et Scherzo, de H. BUSSEY (2 fragments).

Modéré (quasi andantino) ($\text{♩} = 72$)

p poco espressivo

mf *p* *cresc.* *dim.*

p *mf* *f* *p*

p *mf* *p* *mf* *6*

p *f* *dim. e rit.* *9*

10 *Un peu retenu* *dolce espress.*

FINAL**Allegro vivo**

mf

f *p*

f *più f* *4* *4* *4* *p*

cresc. poco a poco

f *ff*

Burlesque, de A. CASELLA

Presto vivace

f *stacc.*

fff stringendo sempre più

etc.

Salomé, de R. STRAUSS.

Moderato

f

3

3

3

Le Chevalier à la Rose, de R. STRAUSS.

Tempo di minuetto

f *cresc.* - - - *ff*

1^{re} et 2^e Fl.

1^{re} Fl.

2^e et 3^e Fl.

etc.

Le Chant du Rossignol, de STRAWINSKY.

Più mosso

mf

1

5

II

LA PETITE FLUTE

La petite flûte (*piccolo* ou *ottavino*) s'écrit en clé de sol. Son étendue est la suivante, avec tous les sons chromatiques et diatoniques intermédiaires :



Cet instrument a le même mécanisme et le même doigté que la grande flûte, avec cette différence que la note écrite sort à l'octave supérieure :



Les derniers sons aigus : *si b*, *si*, et *ut*, ont une sonorité extrêmement dure et ne peuvent s'employer dans la nuance *piano* ; les premiers sons graves, au contraire, sont ternes et faibles. Il sera préférable de les remplacer à l'orchestre par la deuxième grande flûte, jouant à l'octave supérieure.

Les sons de la petite flûte, criards et perçants, n'ont pas les qualités de douceur poétique de la grande flûte. Employé mal à propos, cet instrument donnerait un caractère trivial à l'orchestration.

Les compositeurs modernes ont fait un usage ingénieux et varié de la petite flûte : ils ne se contentent plus de lui assigner le rôle de redoubler la grande flûte dans les passages de force.

Voici un exemple typique qui nous est fourni par le début du *Concerto* de Maurice Ravel, pour piano et orchestre, dans lequel le thème principal est exposé uniquement par la petite flûte, jouant en soliste :

Concerto pour piano, de MAURICE RAVEL.



III

FLUTE GRAVE EN SOL (Flûte alto)

La flûte grave en sol est très rarement employée de nos jours, et c'est regrettable, car son timbre est des plus savoureux.

Elle s'écrit dans la même tessiture que la flûte ordinaire, mais sa résonnance se trouve abaissée d'une quarte juste. La sonorité la meilleure de l'instrument est produite dans le registre grave qui donne un peu la sensation d'un jeu d'orgue de huit pieds « *le Salicional* ». Voici l'étendue de la flûte grave en sol, avec son effet réel :



Dans sa partition d'*Antar*, Gabriel Dupont a fait un très heureux emploi de cet instrument qu'il appelle « flûte alto » en sol. En voici un exemple dans lequel la flûte grave double à l'octave inférieure un thème confié au cor anglais.

Moderato
Flûte Alto

p *mf*

Autre effet, la Flûte alto traitée en soliste sur des arpèges de Harpe.

Lent
p doux et expressif

Dans le fragment suivant, la Flûte alto est placée à l'8^{ve} grave de la Clarinette et à la double 8^{ve} inférieure du Hautbois.

Lent
mf *p* Cédez

Dans *Daphnis et Chloé*, Maurice Ravel donne à la flûte grave un rôle des plus importants. Le côté expressif de cet instrument (uni aux autres flûtes, clarinettes ou bassons) y prend tout son relief. Dans l'exemple suivant, l'auteur traite la flûte grave en soliste, mais il la soutient d'une instrumentation extrêmement légère, afin de ne pas couvrir sa sonorité faible, ténue.

Lent
Solo

pp très expressif *pp*

IV LE HAUTOIS

Le hautbois s'écrit en clé de *sol*. Son étendue, avec tous les degrés chromatiques et diatoniques intermédiaires est de :



Les derniers sons aigus ne devront être employés qu'avec beaucoup de réserve. Cependant, nos hautboïstes modernes se tirent très adroitement de passages aussi vétilleux que le suivant :

Pièce en si b de H. BUSSER.

Poco moderato (♩=96)



Les meilleures notes de l'instrument sont situées sur l'échelle suivante :



Le hautbois est avant tout un instrument mélodique : il sera l'interprète idéal d'une phrase expressive comme celle-ci, extraite des *Pièces Brèves* de César Franck :



Les trilles peuvent se faire facilement dans cette étendue.



Les batteries sur deux notes sont un peu lourdes, il ne faut pas en abuser. Sans avoir la grande facilité de virtuosité de la flûte, le hautbois possède une articulation souple, aisée, qui lui permet de donner un grand relief à des traits comme ceux-ci :



Beethoven n'hésitait pas à faire monter le hautbois jusqu'au « fa suraigu » et il écrivait pour cet instrument des passages aussi périlleux que les suivants, exécutés de nos jours sans difficulté.

Fidello, Air de Florestan, de BEETHOVEN.



Final du Trio pour 2 Hautbois et Cor anglais, de BEETHOVEN.



Les gammes, les arpèges, sortent facilement. On verra d'ailleurs par les exemples donnés ci-dessous que le hautbois peut faire figure de virtuose : notre école française a produit des hautboïstes de grande valeur.

Le timbre clair et mordant du hautbois semble destiner cet instrument aux seuls effets de musique champêtre, de musette, gaité rustique, pastorale, etc. Mais ce n'est là que le côté superficiel de son rôle : le hautbois rend admirablement les sentiments de douceur mélancolique et de douleur profonde. Quelle expression pénétrante dans cette phrase « rêverie de Senta » du *Vaisseau Fantôme* de R. Wagner !...

Lento (♩=100)

Solo *espressivo*

Hautbois

Clar. en La

1^{re} Cor en La

Cors en Mi

Bassons

Dès le début de *L'Enfant et les Sortilèges*, de Maurice Ravel, deux hautbois soli, écrits en séries de quarts et quintes successives, nous donnent une impression de *musette* ou des anciens *flageolets* chers à nos pères. Ils soulignent curieusement la phrase ténue de la contrebasse solo, jouant en sons harmoniques :

2 Hautbois soli
Tranquillo

1 C.B. solo

Quelques exemples de morceaux de virtuosité écrits récemment pour le hautbois, nous révéleront les ressources si riches de ce magnifique instrument :

Pièce concertante, de MAURICE LE BOUCHER.

Adagio (♩ = 60)

mf pp mf

pp mf

pp mf pp

mp *ad lib.*

cresc.

Final, Pièce en si b, de H. BUSSER.

Allegro vivace

pp sans presser p

cresc.

p cresc. molto

a Tempo

sf allargando molto

Prélude, de EUGÈNE COOLS.

Lento

p *f* *dim.* *Calme* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim. molto* *pp*

Sarabande, de G. GROVLEZ.

Moderato

mf *f* *p* *p* *f* *p* *f*

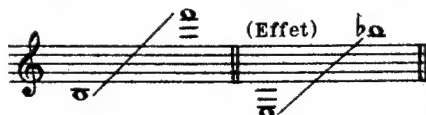
V

LE COR ANGLAIS (Hautbois alto)

Le cor anglais s'écrit en clé de *sol*. Son doigté, son mécanisme sont les mêmes que ceux du hautbois ; d'ailleurs, cet instrument est toujours joué par un hautboïste. Ses dimensions sont plus grandes que celles du hautbois, et de ce fait toutes les notes se trouvent baissées d'une quinte juste, c'est-à-dire que l'*ut* du hautbois donnera sur le cor anglais le son réel de *fa* :



Voici son étendue (moins longue que celle du hautbois), avec tous les sons intermédiaires et leur effet réel :



Les passages suivants devront être notés de cette manière :



On comprendra alors l'obligation qui s'impose au compositeur d'écrire le cor anglais une quinte juste plus haut que la note qu'il veut entendre. Cette transposition de note amène forcément pour l'écriture une autre tonalité, et par conséquent une différence dans l'armure ; ainsi, dans les exemples qui précèdent, ce qui est écrit en *ut* se reproduit en *fa*.

Le principe qu'il importe de retenir est celui-ci : dans les tonalités diésées, le cor anglais prendra à la clé un dièze de plus que le hautbois, et dans les tonalités bémolisées il prendra un bémol de moins. Si l'orchestre est en *ut* majeur ou en *la* mineur, le cor anglais prendra un dièze à la clé : il jouera en *sol* majeur ou en *mi* mineur.



Berlioz, qui a fait un usage des plus significatifs de ce bel instrument, lui confie un rôle de tout premier plan dans son ouverture de *Rob-Roy*. Il le traite en grand soliste virtuose et le fait monter à des hauteurs inaccoutumées.



Le timbre voilé et discret du cor anglais rend cet instrument moins propre à la virtuosité que le hautbois. Wagner, qui a employé le cor anglais au troisième acte de *Tristan*, dans un *solo*

célèbre par son côté pathétique, lui avait déjà assigné un rôle très important au premier acte du *Tannhäuser*, à la scène du pâtre ; ici le cor anglais se présente sous deux aspects différents :

Effet: une quinte au-dessous

Moderato

Accelerando

Rit. Accelerando

Rit.

Animé

p *f* *dim. e rit.* *p*

VI

HAUTBOIS D'AMOUR — HAUTBOIS BARYTON

Nous ne saurions passer sous silence deux variétés du hautbois, dont se sont beaucoup servis autrefois les maîtres classiques.

Le **Hautbois d'Amour** a un son savoureux au timbre efféminé et tout son registre est d'une parfaite homogénéité de timbre. Son effet se produit une tierce mineure au-dessous de la note écrite ; voici son étendue :

Notation

Effet

On rencontre fréquemment le hautbois d'amour dans les *Oratorios* de J.-S. Bach. En voici deux exemples célèbres :

J.-S. Bach. — *Messe en si mineur.*

Andantino

p *f* *dim.* *cresc.* *dim.* *p* *f*

J.-S. Bach. — *Magnificat.*

Adagio

p

Plus près de nous, Gabriel Dupont s'en est habilement servi dans sa partition d'*Antar*, le faisant dialoguer dans un sentiment expressif avec la flûte, ou l'écrivant à la double octave supérieure de la clarinette basse dans une phrase mélodique de caractère oriental, ou bien encore le traitant en instrument soliste.

Moderato
Solo

Flûte
p expressif

Hautbois d'amour

Solo
mf expressif

Assez animé

Hautbois d'amour
p *f* 3

Clarinette basse en Sib
3

Lent
p expressif 3 3 *pp*

Le **Hautbois Baryton** résonne à l'octave grave du hautbois ordinaire. Il est rarement utilisé à l'orchestre. Voici son étendue, qui est exactement à la quarte juste au-dessous de l'échelle du cor anglais :

Notation Effet

Il ferait une magnifique basse très homogène à la famille des *Hautbois* et *Cor Anglais*. Il serait un lien naturel avec celle des *Bassons*.

C'est encore dans «*Antar*» que Gabriel Dupont a donné une couleur pittoresque à l'instrumentation de ses «*Danses*» par l'emploi du hautbois baryton au son âpre et vigoureux.

A l'orchestre, cet instrument est joué par le hautboïste chargé de la partie de cor anglais.

(Effet à l'8^{ve} inférieure)

Allegro

VII LA CLARINETTE

La clarinette s'écrit en clé de *sol*.
Son étendue est



avec tous les degrés chromatiques et diatoniques intermédiaires.

On peut encore obtenir à l'aigu :



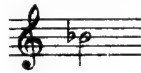
mais ces notes deviennent de plus en plus difficiles, à mesure qu'elles sont plus élevées.

Trois différents modèles de clarinettes ont été adoptés à l'orchestre. On les a appelés : clarinette en *ut*, clarinette en *si b*, et clarinette en *la*.

La clarinette en *ut*, la plus ancienne, est la seule sur laquelle il y ait concordance entre les notes écrites et les sons entendus. Elle est l'instrument du type d'après lequel les autres modèles ont été construits. Avec les clarinettes dites en *si b* et en *la*, on a obtenu des sonorités différentes entre chacune d'elles. Cela tient à une légère modification de dimension, appliquée à un mécanisme qui, restant le même, a baissé tous les sons de ces instruments d'un ton (seconde majeure) sur la clarinette en *si b*, et d'un ton et demi (tierce mineure) sur la clarinette en *la* ; de sorte qu'un *ut*



exécuté sur ces instruments devient pour l'oreille un *si b*



ou un *la*



Le même rapport d'intervalle entre l'*ut* de ces instruments et le son réel qu'il fait entendre se reproduisant à chaque degré et dans toute l'étendue des mêmes instruments, il s'ensuit que, si l'*ut* de ces clarinettes fait entendre le son réel de *si b* ou de *la*, la gamme de même *ut* fera entendre réellement la gamme de *si b* ou la gamme de *la*.

En conséquence, si l'on exécute cette gamme sur la clarinette en *ut* :



elle sera entendue ainsi sur la clarinette en *si b* :



et ainsi sur la clarinette en *la* :



De là viennent les dénominations d'instruments en *si b*, en *la*, et toutes celles de même nature que nous rencontrerons plus loin. Elles se rapportent au ton d'*ut*, qu'on prend toujours comme ton typique, comme point fixe de comparaison, pour établir les relations des différents diapasons entre eux, et calculer la distance qui les sépare.

On comprendra que, pour ramener les clarinettes en *si b* et en *la* au diapason ordinaire de l'orchestre, en leur conservant le doigté de l'instrument primitif et aussi la relation de ce doigté avec les notes, il ait été nécessaire de corriger par l'écriture la discordance qui résulterait d'instruments jouant à des diapasons différents, comme on vient de le voir.

Il a donc fallu élever la notation de ces instruments du même intervalle que celui dont ils se trouvent baissés par rapport au diapason ordinaire, c'est-à-dire que :

La clarinette en *si b*, étant trop basse d'un ton, puisque son *ut* devient pour l'oreille un *si b*, il a fallu, pour cette clarinette, écrire les notes *un ton au-dessus* de celles qu'on veut entendre réellement.

La clarinette en *la*, étant trop basse d'une tierce mineure (un ton et demi), puisque son *ut* devient pour l'oreille un *la*, il a fallu, pour cette clarinette, écrire les notes *une tierce mineure au-dessus* de celles qu'on veut entendre réellement.

Donc, si l'on veut faire entendre sur ces deux derniers instruments les notes suivantes :



il faudra, avec la clarinette en *si b*, les écrire ainsi (un ton plus haut) :



et ainsi (une tierce mineure plus haut) avec la clarinette en *la* :



Comme on peut le voir en comparant entre eux ces trois derniers exemples, et aussi par les trois gammes qui les ont précédés, les différences qui existent entre l'écriture et l'audition ne se bornent pas au nom des notes. Elles s'étendent encore à la tonalité, et amènent par conséquent une autre armure à la clé. Il est clair qu'en remontant d'un ton, par exemple, toutes les notes de la gamme d'*ut* majeur, on aura écrit la gamme de *ré* majeur. Alors, les deux dièses de cette dernière tonalité s'imposeront à la clé.

De tout ce qui précède, il résulte que :

Avec la clarinette en *si b*, si l'orchestre est écrit en *ut*, on devra écrire cette clarinette en *ré*, un ton plus haut que l'orchestre. Si l'orchestre est écrit en *fa* mineur, on devra écrire cette clarinette en *sol* mineur, un ton plus haut que l'orchestre. Et ainsi de suite pour toutes les tonalités, puisque cet instrument est, par sa nature, trop bas d'un ton, et qu'il est nécessaire de hausser son écriture du même intervalle, pour le mettre à l'unisson des autres instruments.

Avec la clarinette en *la*, si l'orchestre est écrit en *ut*, on devra écrire cette clarinette en *mi b*, une tierce mineure plus haut que l'orchestre. Si l'orchestre est écrit en *ut* dièse mineur, on devra écrire cette clarinette en *mi* mineur, une tierce mineure plus haut que l'orchestre, et ainsi de suite pour toutes les tonalités, puisque cet instrument est, par sa nature, trop bas d'une tierce mineure, et qu'il est nécessaire de hausser son écriture du même intervalle, pour le mettre à l'unisson des autres instruments.

(1) On remarquera, dans ces deux derniers exemples, que la clarinette en *si b* exécute un passage écrit dans le ton de *la* et que le même passage doit être écrit en *si b* pour la clarinette en *la*. On voit donc que les dénominations de clarinettes en *si b* et en *la* ne s'appliquent pas à l'armure.

TABLEAU

Clarinette en <i>ut</i> Diapason de l'orchestre Effet réel	Clarinette en <i>si b</i> avec l'écriture correspondant au diapason de l'orchestre (un ton au-dessus)	Clarinette en <i>la</i> avec l'écriture correspondant au diapason de l'orchestre (tierce mineure au-dessus)
<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>mi b</i>
<i>ré b</i>	<i>mi b</i>	<i>mi</i>
On substitue ici par l'enharmonie la tonalité de <i>mi</i> à celle de <i>fa b</i> impraticable.		
<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
<i>mi b</i>	<i>fa</i>	<i>sol b</i>
<i>mi</i>	<i>fa #</i>	<i>sol</i>
<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la b</i>
<i>sol b</i>	<i>la b</i>	<i>la</i>
On substitue ici par l'enharmonie le ton de <i>la</i> au ton de <i>si b b</i> impraticable.		
<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si b</i>
<i>la b</i>	<i>si b</i>	<i>si</i>
<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
<i>si b</i>	<i>ut</i>	<i>ré b</i>
<i>si</i>	<i>ré b</i>	<i>ré</i>

Préférable à *ut #*

Les relations de tons et d'armures étant évidemment les mêmes pour les Gammes mineures, nous croyons inutile d'en donner un tableau comparatif.

Dans le tableau ci-dessus, la clarinette en *ut* indique les tons majeurs, leurs armures et leurs gammes au diapason de l'orchestre, c'est-à-dire avec l'effet réel ; nous mettons à côté des tons majeurs, les armures et les gammes qui leur correspondent ou plutôt qui doivent leur être substituées dans l'écriture des clarinettes en *si b* et en *la*.

L'étendue de la clarinette, telle que nous l'avons donnée plus haut, se trouve donc un peu déplacée sur les clarinettes en *si b* et en *la*, par le fait de leur transposition.

Ce déplacement est surtout utilisable avec la note la plus grave de l'instrument.



qui fera entendre sur la clarinette en *si b* un *ré*.



et sur la clarinette en *la* un *ut #*



La clarinette en *ut*, si souvent employée par les musiciens du début du XIX^e siècle, (Méhul et Hérold ont écrit pour cet instrument des « soli » célèbres) a subi longtemps une défaveur marquée ; de nos jours, elle tend à reparaître dans nos orchestres : c'est la clarinette brillante par excellence, le grand « soprano » dramatique. Richard Strauss, dans *Le Chevalier à la Rose*, s'en sert d'une façon continue, en voici un exemple significatif :

Prestissimo ($\text{♩} = 80$)

Clar. en Ut

La clarinette en *si b*, qui est l'instrument préféré des clarinettes, possède une sonorité chaude, expressive, lumineuse. Il est indispensable de l'utiliser dans les tons bémolisés, tandis que la clarinette en *la*, aux sonorités veloutées, sera réservée aux tons diézés, et trouvera surtout son emploi dans la musique de chambre. Que l'on se souvienne du rôle merveilleux que Mozart lui fait jouer dans son *Quintette* avec cordes.

Le ton de la clarinette s'indique en tête de chaque morceau. On peut passer assez rapidement d'un ton à un autre, mais il est nécessaire, en indiquant ce changement, de laisser au

clarinettiste le temps de l'exécuter. Il suffira d'un silence d'environ quatre mesures dans un mouvement modéré.

Autrefois, les auteurs omettaient très souvent d'indiquer le ton de la clarinette et ils écrivaient le ton réel ; cette négligence entraînait des erreurs fréquentes.

Quand on n'a pas le temps de changer rapidement de clarinette, il est préférable d'écrire certains traits enharmoniquement :

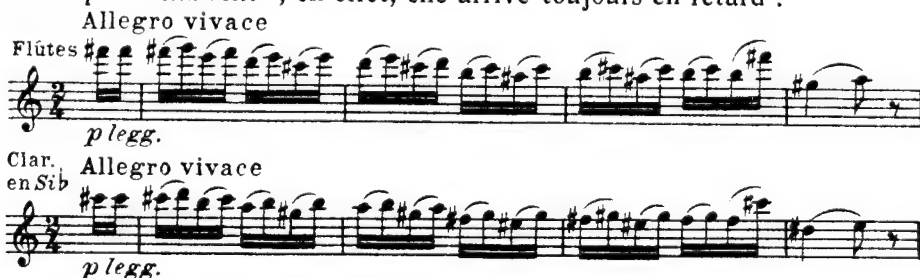


Parfois, les solistes n'hésitent pas à substituer une clarinette à une autre, pour obtenir une plus grande facilité d'exécution. Ainsi, dans cette petite cadence de clarinette en *si b*, au premier acte de *Mârouf*, d'Henri Rabaud, un soliste avisé s'empressa de la jouer sur une clarinette en *la*, et ce qui était périlleux devient absolument facile :



Un compositeur qui avait à écrire un morceau pour harpe et orchestre, dans la tonalité de *mi b* mineur, pour lequel il avait besoin d'un *ré b* grave de clarinette, n'hésita pas à se servir de la clarinette en *la* : il l'écrivit par conséquent en *fa #* mineur, une tierce mineure enharmonique au-dessus du ton de *mi b* ; l'effet était excellent, l'*ut #* devenant un *ré b*.

La virtuosité de la clarinette est presque aussi brillante que celle de la flûte ; cependant, quand on compare ces deux instruments, leur élocution n'est pas absolument semblable. En voici un exemple pris dans la *Première Symphonie* de Schumann. Le thème exposé par la flûte est reproduit ensuite par la clarinette et le basson, ce qui fait dire souvent au chef d'orchestre : « Cette clarinette est un peu « charrette », en effet, elle arrive toujours en retard :



On verra par les exemples cités plus loin que la plupart des grands traits rapides, gammes diatoniques, chromatiques, arpèges et batteries, sortent admirablement quand on les écrit dans le bon registre de l'instrument. Le registre grave (chalumeau) possède une sonorité ronde et onctueuse, et si le medium est parfois un peu effacé, en revanche l'aigu se fait remarquer par un mordant particulier. Les trilles sortent très bien dans l'étendue suivante :



Les mélodies larges, passionnées, légères ou gracieuses, conviennent également à la clarinette. De tous les instruments à vent, c'est celui qui possède le mieux la faculté de nuancer les sons. Le *crescendo* et le *diminuendo* y sont obtenus plus facilement que sur la flûte et le hautbois.

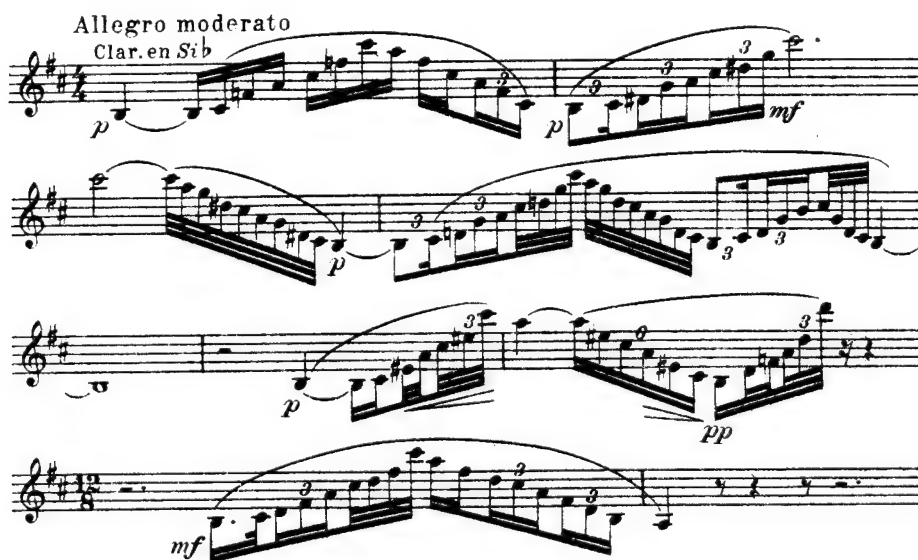
Le beau timbre pur et poétique de la clarinette et la variété de ses facultés expressives, ont fait donner à cet instrument un rôle considérable dans la musique d'orchestre et de chambre.

Nous citons ici de nombreux exemples de virtuosité, pris dans le très riche répertoire de concert et de théâtre de cet instrument aux ressources si variées, presque illimitées.

Le Coq d'Or, de RIMSKY-KORSAKOW.



Quand la cloche sonnera, de A. BACHELET.



Solo de Concours, de ANDRÉ MESSAGER.

Clar. en Sib
Cadence

f *cresc.* *dim.* *pp* *rall. molto ff* *pp* *dim.* *tr*

Fantaisie, de GEORGES MARTY.

Moderato molto ($\text{♩} = 58$)
Clar. en Sib

p *mp* *Un peu animé* *mf* *mf* *cresc.* *f* *mf*

Solo de concours, de H. RABAUD.

Moderato (♩ = 66)

Clar. en Sib

f

6

6

6

6

3

6

Rit.

Molto largo (♩ = 63)

p

cresc.

dim.

pp

cresc.

6

dim.

pp

(h)

VIII

LA CLARINETTE BASSE ET CONTREBASSE

La **clarinette basse** est une grande clarinette, dont les sons se produisent une octave plus bas que ceux des instruments ordinaires. De nos jours, on écrit normalement la clarinette en *si b* ou en *la*.

La clarinette basse se note soit en clé de *sol*, mais en tenant compte de la différence d'octave qui existe entre cet instrument et la clarinette ordinaire, soit en clé de *fa*, à sa tessiture normale.

Pour la clarinette basse en *si b*, le son réel étant à une distance de neuvième majeure au-dessous de la note écrite, il faut écrire les notes une neuvième majeure au-dessus des sons réels, et pour la clarinette basse en *la*, une dixième mineure au-dessus. Voilà pourquoi il est préférable d'écrire la clarinette basse en clé de *fa* à sa hauteur réelle, c'est-à-dire un ton au-dessus pour la clarinette en *si b*, une tierce mineure au-dessus pour la clarinette en *la* :



Voici l'étendue de la clarinette basse avec tous les degrés diatoniques et chromatiques intermédiaires, ainsi que son véritable effet pour l'oreille :



Tout ce que nous avons dit de la clarinette ordinaire, relativement à l'armure de la clé et aux accidents, est applicable à la clarinette basse ; il en est de même de sa technique.

Cet instrument est moins agile que la clarinette ordinaire ; la noblesse de son timbre, sa sonorité mystérieuse et profonde le disposent surtout aux effets dramatiques. Meyerbeer, dans *Les Huguenots* ; Verdi, dans *Aïda*, ont été les premiers à utiliser les belles ressources de la clarinette basse.

Cet instrument se prête admirablement aux nuances « *pianissimo* ». Ainsi, dans *Samson et Dalila*, pour soutenir le récit qui précède la sortie du « grand-prêtre » au deuxième acte, Saint-Saëns écrit de simples tenues aux violoncelles et à la clarinette basse : l'effet en est des plus

mystérieux. Au début du même acte, l'auteur confie des formules arpégées aux trois clarinettes jouant *piano*.

Samson et Dalila, de SAINT-SAËNS.

Andante

1^{re} Clar. en Si \flat

2^e Clar. en Si \flat

Clar. B. en Si \flat

etc.

Beaucoup de compositeurs écrivent de nos jours la clarinette basse en clef de *fa* à sa hauteur réelle. Wagner, qui la notait en clef de *sol* dans ses premières œuvres, *Tannhäuser* par exemple, s'est décidé logiquement pour la clef de *fa* dans *Lohengrin* et ses partitions suivantes.

Lohengrin, de WAGNER.

Clar. Basse en La

Andante moderato

p *pp* *pp* *f*

dim. *p* *pp*

La **clarinette contrebasse** en si \flat , s'écrit en clef de *fa* et son effet est produit à l'octave grave, comme pour la contrebasse à cordes, dans la tessiture suivante, ce qui correspond pour l'oreille à une neuvième majeure au-dessous de la note écrite.

Ecriture

Effet

8. grave

La clarinette basse est la *soubasse* naturelle de la famille des clarinettes. Elle peut remplacer avantagusement le contrebasson ou le sarrusophone dans des tenues graves à la nuance « piano ».

Une maison française (Buffet-Crampon) vient de construire un modèle d'instrument qui donne le *mi* \flat grave, effet réel *ré* \flat .

Ecriture

Effet

8. grave

IX

LA PETITE CLARINETTE — LA CLARINETTE-ALTO

La **petite clarinette** dont la tonalité est *mi b*, possède un caractère strident et agressif. Elle convient mieux aux musiques de plein air et aux harmonies militaires, où elle devient l'auxiliaire nécessaire des grandes et petites flûtes, plutôt qu'aux sonorités de l'orchestre ordinaire. Voici son étendue avec l'effet réel : une tierce mineure au-dessus de la note écrite. ⁽¹⁾

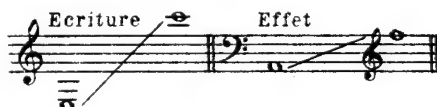


De nos jours, la petite clarinette tend à s'acclimater dans les orchestres : on sait que Wagner et Berlioz en ont fait usage assez souvent. Dans *Cydalise*, ballet de Gabriel Pierné, l'auteur l'emploie sous deux aspects différents : tout d'abord dans une phrase chantée par les violons et les hautbois (la petite clarinette leur apporte un renfort précieux), puis dans une formule rythmique des plus incisives (la petite clarinette doublant exactement les flûtes) :

Cydalise et le Chèvrepied, de G. PIERNÉ.



La **clarinette-alto**, que l'on appelait autrefois *cor de basset*, est écrite dans le ton de *fa* et sonne à la quinte juste inférieure du son noté. On ne peut que regretter la disparition de ce bel instrument, que Mozart a rendu célèbre par l'admirable emploi qu'il en a fait dans la plupart de ses ouvrages dramatiques. La clarinette-alto est le lien naturel entre la clarinette ordinaire et la clarinette basse. Voici son étendue avec son effet réel :



On fabrique en Allemagne des instruments qui donnent l'*ut* (*fa* grave pour l'oreille).

Massenet aurait pu remplacer avantageusement les parties de *saxophones* qu'il a écrites dans *Hérodiade* et *Werther* par une *clarinette-alto*, dont la sonorité très expressive est infiniment supérieure à celle du saxophone.

En France on se sert, dans les musiques d'harmonie, d'une *clarinette-alto* en *mi b* qui descend un ton au-dessous de la clarinette-alto en *Fa*.



X LE BASSON

On écrit le basson en se servant alternativement de la clé de *fa* pour les sons graves ou moyens, de la clé d'*ut* quatrième ligne et même de la clé de *sol* pour les sons aigus. Son étendue, avec tous les intervalles intermédiaires, va de :



Les bassons allemands ont quelquefois le *la* grave :



Les sons aigus sont incertains et dangereux. Dans *Tannhäuser* (scène du Vénusberg), Wagner n'a pas craint de faire monter les bassons jusqu'au *mi* suraigu :



Cet instrument présente des qualités caractéristiques assez variées. Dans le grave, sa sonorité est pleine et vibrante ; dans le medium, elle est terne, effacée, et le registre supérieur a quelque chose de serré, de grêle. Les dernières notes à l'aigu, comme d'ailleurs celles du registre grave, ne peuvent se jouer « pianissimo » avec facilité.

Le basson possède une grande agilité, et les passages rapides, gammes, arpèges, sortent brillamment. Les notes répétées, les sons détachés, les sauts du registre grave à l'aigu lui sont familiers.



On peut écrire les trilles dans le registre suivant :



Le côté bouffon et parfois grotesque du basson a été utilisé avec succès, notamment dans l'*Opera Buffa* des Italiens. Par contraste, il peut être expressif, même douloureux. Sa sonorité « neutre » mais très homogène lui permet de se marier aussi facilement au groupe des bois qu'à celui des cordes et même des cuivres.

Dans la scène de la prison de *Faust*, Gounod n'ayant à sa disposition que trois trombones,

n'hésite pas à leur donner pour basse, à défaut de *tuba*, le registre inférieur des bassons : le mariage des deux timbres est remarquable d'homogénéité :

Faust, de GOUNOD.

Moderato

2 Bsns
2 Cornets en *La*
3 Tromb.

Bons
Corn.
Tromb.

f *ff* *à 2*

Voici un exemple « truculent » de trois bassons jouant à l'unisson dans *Cydalise* de Gabriel Pierné. Ils mettent remarquablement en relief le thème incisif des Aégéens :

Cydalise, de G. PIERNÉ.

Allegretto

3 Bassons *f*

ff

Quelques fragments d'œuvres modernes nous montreront les ressources variées de cet instrument aux multiples facettes, qui rend tant de services à l'orchestre :

Solo de concert, de GABRIEL PIERNÉ.

Allegro non troppo (104 = ♩)

f *p*

Fantaisie, d'ANDRÉ BLOCH (deux fragments).

Andante maestoso

p

sfz pp leggierissimo

cresc.

mf sempre cresc.

f

ff

Andante maestoso

ff

ad lib.

f

ad lib.

12

12

Allegro un poco ritenuto

p

Ballade, de J. MOUQUET.

Allegro (♩=120)

f

Fantaisie, de BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Moderato *gr.* *a piacere* Rit.

f *rêveur* *mf* *Echo* *pp*

Flûte *p* *<sf>* *sf* *dim.* Rit.

1^o Tempo *f* *librement* *p* *sf*

Largo Rit. Allegro con fuoco *f* *ff* *mf* *cresc.*

Navarra, d'ALBENIZ-ARBOS.

à 1 temps modéré

Bon Solo

Accelerando

Un Jardin sur l'Oronte, de A. BACHELET.

CADENCE Solo

Allegretto

Allegro Rit.

XI

LE CONTREBASSON

Le contrebasson est un grand basson, jouant à l'octave inférieure de la note écrite, comme le ferait une contrebasse à cordes. On le note en clé de *fa* et son étendue, avec tous les degrés intermédiaires, est de :



L'effet produit à l'oreille donnera donc l'octave grave.

Les trois premières notes de cette échelle ne sont appréciables que dans un mouvement assez lent.

La lourdeur de son du contrebasson lui interdit les passages rapides : sa fonction consiste surtout à doubler ou à renforcer les parties de basse. Cependant, de nos jours, les compositeurs (notamment Richard Strauss, dans ses œuvres symphoniques) n'ont pas craint de lui confier des parties *sol* très importantes :

Aus Italien, de R. STRAUSS.



On emploie de préférence au contrebasson le sarrusophone-contrebasse en *ut* qui a la même étendue que cet instrument. (Voir plus loin le chapitre consacré à la famille des Sarrusophones.)

Cependant, si l'on prend la précaution de ne pas descendre plus bas que l'*ut* grave, la sonorité du Contrebasson se marie admirablement au groupe des bois et même des cuivres.

CHAPITRE III

Instruments à Vent en Cuivre

I LE COR

Nous ne parlerons ici que du cor chromatique, qui est seul usité maintenant dans les orchestres. Les cors naturels, qui obligeaient les compositeurs à de multiples combinaisons, ne trouvent plus jamais d'emploi dans l'écriture moderne.

Le cor s'écrit généralement en clé de *sol*. On emploie aussi la clé de *fa*, mais seulement pour éviter les lignes additionnelles de la clé de *sol*, dans les parties réservées aux deuxièmes et quatrièmes cors.

L'adaptation d'un ingénieux mécanisme de pistons permet d'obtenir dans toute l'étendue du cor la gamme chromatique. Quoique l'on rencontre chez certains auteurs des indications de cors à pistons dans d'assez nombreuses tonalités, les cornistes français n'utilisent que le ton de *fa* qui occupe le milieu des anciens tons de *si* bémol grave et *si* bémol aigu, l'expérience ayant démontré que c'est celui qui a la meilleure sonorité.

C'est donc sur le ton de *fa* que nous donnerons l'étendue du cor à pistons.



Nous retrouvons ici le même système de notation que nous avons déjà vu pour le cor anglais. Cette étendue sera donc en sons réels, avec tous les degrés intermédiaires de :



Le mécanisme des pistons permet de donner tous les degrés de la gamme chromatique en sons *ouverts*, mais il permet de les donner aussi en sons *bouchés*, de sorte qu'un passage exécuté en sons *ouverts* peut être reproduit avec une autre sonorité, comme un écho, entièrement en sons *bouchés*.

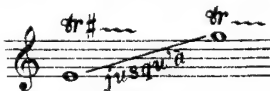
Il faut bien établir que le son *bouché* n'est pas nécessairement un son *forte*, car dans ce cas il faudrait indiquer aussi le mot *cuivré*, comme Gounod l'a voulu, par exemple, dans la scène de l'église de *Faust*, où les sons bouchés et cuivrés des cors produisent un effet des plus stridents. Il y a des sons bouchés qui, joués *piano*, prennent un caractère lointain et mystérieux, lequel d'ailleurs a beaucoup d'analogie avec l'effet que produit la sourdine (petit appareil en bois, qui bouche hermétiquement l'entrée du pavillon, et que les cornistes adaptent et enlèvent rapidement dans l'intervalle d'une mesure de silence). Les sons en sourdine ont une émission très fine, très différente des sons bouchés. Donc, il faut opter dans l'écriture des cors, soit pour les sons *piano* en sourdine, soit pour les sons *forte*, *bouchés* et *cuivrés*.

Technique. — L'articulation du cor est excellente, *simple* dans le grave, elle devient aisément *double* et *triple* dans l'aigu et peut rivaliser avec celle des flûtes.



Les formules arpégées, les gammes quand elles ne sont pas très rapides, sortent facilement ; les tenues dans les nuances *forte*, *mezzo-forte* et *piano*, peuvent se prolonger de cinq à dix mesures dans un mouvement modéré.

Les trilles, que les cornistes font avec les lèvres sans se servir du secours des pistons, sont possibles dans l'échelle suivante :



Ce seront des trilles *majeurs* et il faudra les réserver de préférence aux premiers et troisièmes cors.

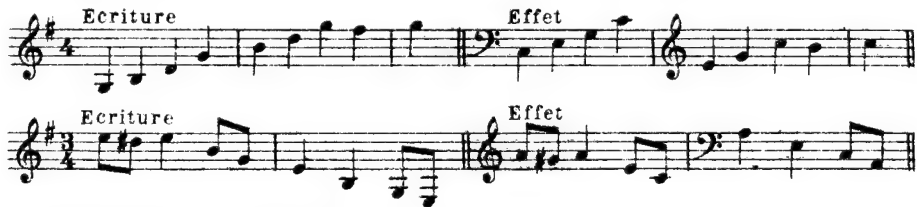
Le *glissando* est fréquemment employé par les compositeurs modernes : voici le tableau de ceux qui sont jouables.

Cor en Fa
♩ = 100 environ

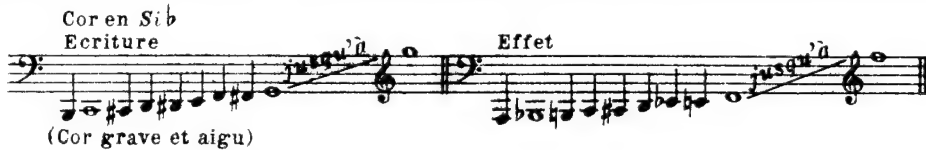
I		(assez bon).
II		piston du milieu abaissé
III		1 ^{er} piston abaissé.
IV		3 ^{me} piston abaissé.— Ce glissando est le meilleur de tous.
V		2 ^{me} et 3 ^{me} pistons abaissés (assez bon).
VI		1 ^{er} et 2 ^{me} pistons abaissés.
VII		Les 3 pistons abaissés (médiocre et pas très juste).
VIII		} Système du 3 ^e piston ascendant.
IX		

Quelques compositeurs, suivant en cela le système adopté pour le cor ordinaire, écrivent le cor à pistons sans armure à la clé, quel que soit le ton réel du morceau. Beaucoup d'autres, au contraire, traitent le cor en instrument chromatique et arment la clé conformément au ton dans lequel on joue. Bien entendu, cette armure ne peut jamais être la même que celle de l'or-

chestre, étant donné la différence des diapasons. Avec le cor à pistons en *fa*, cette différence de diapason est absolument la même que celle du cor anglais. Comme ce dernier instrument, le cor à pistons en *fa* prendra à la clé un *dièze* de plus que l'orchestre dans les tonalités diézées et un *bémol* de moins dans les tonalités bémolisées. D'autre part, quand l'orchestre sera en *ut* majeur ou *la* mineur, le cor en *fa* prendra un *dièze* à la clé et jouera en *sol* majeur ou *mi* mineur, par conséquent l'oreille entendra une quinte au-dessous de la note écrite.



Cors chromatiques en si bémol. — En Allemagne, on se sert d'un cor en *fa* avec adjonction d'un quatrième piston qui met immédiatement cet instrument en *si* bémol aigu. C'est en somme un cor double fournissant l'étendue précitée du cor en *fa*, donc la même échelle chromatique une quarte plus haut, ce qui donne plus d'aisance et de sûreté au registre aigu.



Ainsi, le fameux solo de *Siegfried* de Wagner, qui est écrit pour cor en *fa*, et qui est si périlleux à jouer, sort très aisément sur le cor en *si* bémol aigu :

Siegfried (2^e acte).

Cor en *Fa*
Allegro

Cor en *Sib*
Allegro

Les ressources pittoresques du cor, qui tiennent de son origine première, ont valu à cet instrument une grande quantité de fanfares de chasse, qui sont plus ou moins vulgaires, mais par contre, son caractère noble, mélancolique, rêveur, ses sons purs, d'une poésie mystérieuse, son timbre tantôt rude, tantôt moelleux et toujours pénétrant, ont inspiré souvent des pensées musicales de premier ordre. On retrouve sur le « cor chromatique » la pureté de son, la noblesse, la poésie, en un mot les magnifiques qualités qui furent autrefois celles du cor ordinaire.

Les cors ont pris une très grande importance dans l'écriture moderne, et l'on verra par les exemples de virtuosité qui suivent que nos solistes du cor n'ont rien à envier à leurs voisins les solistes des bois.

Dans la Montagne, de A. BACHELET.

Pas vite. Décidé

ff *cresc.* *f* *p* *3*

p *dolce e poco animato* *f* *3* *Tempo*

3 *calmez un peu* *p* *ff*

mf *p* *cresc.*

pp *espress. e poco a poco agitato* *Tempo*

f *3* *Poco rit.* *p*

Un peu retenu *f* *pp* *3* *6* *6* *p*

piu p *sans rigueur* *pp* *f* *B* *B* *Accel.* *p* *3*

Rit. *Tempo* *cresc.* *3* *dim.* *6* *ppp*

Accel. *Rit.* *Tempo* *6* *poco rubato* *pp* *3* *3* *3*

Scherzo, de FLORENT SCHMITT.

Allegro

p léger

ff

Un peu élargi *(ff)* Au mouvt *p*

cresc.

f *tr* *dim.*

pp

Elargissez un peu *ff* Au mouvt *f*

f *tr* *pp*

Elargissez un peu *ff*

Au mouvt *f* *tr* *mf*

L'auteur emploie pour la clé de *Fa* l'ancienne notation. Il faut donc lire une quarte au-dessus. On se rendra compte par l'enchaînement de la clé de *Fa* à la clé de *Sol* de l'illogisme de cette façon d'écrire.

Pièce, de CAMILLE CHEVILLARD.Cor à pistons en *Fa*

Calme et tranquille.

p

cantabile

p

poco cresc. *dim.*

Sonate, de XAVIER LEROUX.

Allegro

à volonté, comme un récit

f

(Echo)

pp

f *pp(Echo)*

p *ff*

p *tr.* *léger* *Rit.*

Andante

pp *p expressif*

pp *ppp Sons bouchés* *mf* *Rit.*

a Tempo

mf Sons ouverts *dim.* *pp*

II

LA TROMPETTE

Comme nous l'avons dit pour les cors, la trompette ordinaire a complètement disparu de nos orchestres, pour faire place à la trompette à pistons, qui s'écrit naturellement dans le ton d'*ut*.

La trompette chromatique en *fa*, qui fut employée pendant longtemps, n'est plus usitée de nos jours.

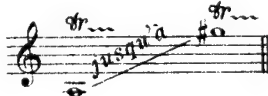
La trompette s'écrit en clé de *sol* ; voici son étendue, un ingénieux mécanisme de pistons permet de donner tous les sons de l'échelle diatonique et chromatique :



Avec la trompette à pistons, il n'y a jamais lieu de se servir des tons transpositeurs ; cependant, on écrit quelquefois pour la trompette en *si b*, qu'il ne faut pas confondre avec le corne à pistons. Voici son échelle, semblable à celle du ton d'*ut* et qui donne son effet un ton plus bas :



Les notes répétées, les gammes détachées ou liées, les arpèges, sortent très bien à la trompette, dont la virtuosité devient de plus en plus facile. Les trilles, qui se font uniquement avec les pistons, sont d'un très bon effet. En voici l'échelle :



La *sourdine* est employée à la trompette, soit pour des effets poétiques ou de lointain, soit pour des impressions franchement comiques, un peu chargées. On en a fait d'ailleurs un très grand abus, ce qui amène dans certaines œuvres modernes une succession d'effets par trop similaires.

Richard Strauss, dans sa partition de *Don Quichotte*, a écrit trois parties caractéristiques de trompette. Il emploie même pour la première fois le *Flatterzunge*, sorte de roulement de la langue ou de la gorge qui est devenu familier à nos trompettistes.

Les fanfares sont d'un excellent effet sur la trompette. Elles se font avec une rapidité que nous pouvons constater dans nos sonneries de cavalerie, dont il serait fastidieux de donner des exemples.

Beaucoup de compositeurs ne mettent pas d'armure à la clé, quelque soit la différence de tonalité entre la trompette et l'orchestre, et ils inscrivent les accidents au fur et à mesure. Etant donné que l'on n'utilise guère que le ton d'*ut*, il est plus logique d'inscrire l'armure à la clé, comme on le fait, par exemple, pour la flûte et le violon.

Cet instrument *héroïque* par excellence a trouvé des musiciens avertis qui ont écrit à son intention des œuvres au caractère varié et séduisant. En voici plusieurs exemples : les deux premiers sont écrits en *ut*, les trois derniers pour l'ancienne trompette en *fa*.

Fête Joyeuse, de HENRI DALLIER.

Trompette en Ut
Allegro

f *p* *sf* *f* *mf* *pp* *sfz* *mf* *pp* *sfz* *cresc.* *f*

Légende Dramatique, de JULES MAZELLIER.

Allegro

p bien chanté, avec chaleur *f* *p* *con calore* *p* *sub.* *f* *Rit.* *Andante risoluto* (la = 1/2 de la mesure précédente) *f* *sf* *p* *mf* *pp* *mf* *ff*

Solo, de CAMILLE ERLANGER.Solo de Trompette en *Fa* (Effet à la 4^e sup.)

Allegro

ff

3

8

Allarg. poco a poco

(h) *f*

Moderato un poco largo

Allarg.

3

Solo, de MAX D'OLLONE.Solo de Trompette en *Fa*

Allegro

p

3

f

p

ff

pp

ff

cresc.

Allargando

Solo, de P.-L. HILLEMACHER.Solo de Trompette en *Fa*

Allegro

ff *cresc.* *f* *ff* *ff*

Al - lar - gan - do

III

LA PETITE TROMPETTE — LA TROMPETTE BASSE

Deux variétés de la trompette sont beaucoup employées de nos jours à l'orchestre. Parlons tout d'abord de la **petite trompette** en *ré*. Cet instrument a la même technique que la trompette en *ut*. Voici l'étendue de son échelle, avec son effet qui se produit un ton plus haut :

Ecriture Effet

jusqu'à *jusqu'à*

Cet instrument facilite beaucoup l'émission des sons aigus. Cependant, pour jouer aisément les parties si périlleuses des *Oratorios* de Bach, on se sert de la petite trompette en *si* \flat aigu qui sonne à l'octave supérieure du cor en *si* \flat aigu.

Un compositeur inexpérimenté avait écrit un *solo* pour la trompette en *ut* (prétexte à de nombreux « canards ») ; joué sur la petite trompette en *ré*, ce passage devint très facile à exécuter et les derniers intervalles *si-la* sortaient sans encombre.

Trompette en *Ut*

Modéré

mf *f* *p* *dim.* *pp*

La plupart des compositeurs modernes se servent usuellement de cet instrument dont les sons aigus ont un éclat très particulier : Georges Hüe, dans son ballet *Siang-Sin*, a mis remarquablement en lumière les riches qualités sonores de la petite trompette, de même Vincent d'Indy, dans *Jour d'Été à la Montagne*.

Siang-Sin, de GEORGES HÜE.

Petite Trompette en *Ré*
Maestoso



Jour d'Été à la Montagne, de VINCENT D'INDY.

Petite Trompette en *Ré*
Très vif (1 temps)



La **trompette basse** s'écrit en clé de *sol*. On n'emploie guère de nos jours que le ton d'*ut*, dont voici l'échelle ainsi que l'effet, qui se produit à l'octave grave du son écrit :



On utilise généralement les registres graves et moyens. A l'Opéra et dans les grands concerts, la trompette basse est jouée par un tromboniste.

Wagner (surtout dans la *Tétralogie*) a beaucoup employé cet instrument, mais il l'écrit dans des tons inusités de nos jours : les exécutants transposent naturellement sur la trompette en *ut* grave :

La Walkyrie, de WAGNER.

Trompette basse en *Ré*



IV

LE CORNET A PISTONS

Le cornet à pistons, instrument chromatique, s'écrit en clé de *sol*.



Les sons au-dessous de l'*ut* grave ont un mauvais timbre, quant aux trois dernières notes de l'aigu, elles sont périlleuses à employer.

Le diapason originaire du cornet est conforme à celui du violon ou du hautbois, les sons s'y produisent tels qu'ils sont écrits. Le cornet à pistons, dont l'origine est l'ancien cornet de poste, n'était en réalité qu'un cor aigu que l'on a peu à peu transformé et substitué à la trompette en raison des difficultés et du peu de sécurité de cet instrument.

Depuis l'apparition de la trompette chromatique en *ut*, cette transformation n'a fait que s'accroître, les artistes étant appelés à jouer alternativement du cornet et de la trompette. On a donc adopté des embouchures de cornet à bassin relevé presque identiques à celles de la trompette ; c'est de là que vient le rapprochement de sonorité de ces deux instruments.

Le cornet que l'on construit en *si b*, se fait également dans les tons de *la*, *si* \natural et *ut*. Son étendue est exactement celle de la trompette en *ut*, c'est-à-dire du *fa* \sharp grave à l'*ut* aigu.



La notation pour les tons du cornet, étant exactement la même que pour la clarinette en *si b* et *la*, toutes les explications déjà données sur la manière d'écrire la clarinette s'appliqueront également à l'écriture des cornets en *si b*, *si* \natural et *la*.

Le cornet à pistons en *si* \natural a une sonorité très brillante et il donne la facilité de jouer les tons avec dièzes plus aisément qu'on ne le ferait sur les cornets en *si b* et *la*.

La manière d'écrire pour le cornet s'apparente beaucoup à celle de la clarinette, car cet instrument possède une très grande vélocité, gammes diatoniques et chromatiques, arpèges, sans oublier ses articulations binaires et ternaires qui ont contribué à faire du cornet un instrument de soliste.

Les trilles sont exécutables sur toute l'étendue de l'échelle suivante :



Au siècle dernier, des compositeurs, tels que Berlioz, Gounod, Bizet, n'hésitaient pas à se servir du cornet de préférence même à la trompette. Léo Delibes, dans ses célèbres ballets de *Coppélia* et *Sylvia*, écrit deux parties de trompettes et de cornets, ce qui donne un haut relief au registre élevé des cuivres.

Mariés au trombone et aux cors jouant *piano*, les cornets à pistons (surtout dans de grands accords tenus) ont un son chaud, savoureux, qui se fond mieux que celui des trompettes, dont le timbre plus clair tend toujours à se faire entendre au premier plan.

Poco allarg.

Molto vivace

p

f

Caprice, de CH. LEVADÉ (deux fragments).

Andante quasi adagio

Poco riten.

p cresc.

f

p cresc.

f

p

cresc.

Allegretto

legg.

ad lib.

p

f

Lento

Allegro spiritoso

p

legg.

Soherzo, de CH. SILVER.

Allegretto

f *léger* *mf*

p *pp*

CADENCE Rall. a Tempo

pp

Rall.

FINAL Allegro

p *mf*

CADENCE

aussi léger et rapide que possible

tr a Tempo 1º

pp *ff*

Cette cadence, très aisément jouable, démontre que le « cornet » n'a rien à envier à la virtuosité de la clarinette.

V

LE TROMBONE TÉNOR

Le trombone ténor à coulisse, le seul qui soit employé dans les orchestres français, s'écrit alternativement en deux clés : la clé d'*ut* quatrième pour les sons élevés, et la clé de *fa* pour les sons graves. Voici son étendue avec tous les degrés intermédiaires :



Au-dessous du *mi* grave, le trombone possède quelques *sons pédales*, dont les premiers *si b-la*, ont une belle sonorité, les autres sont incertains. Les sons intermédiaires entre le *mi grave* et le *si b* n'existent pas.

Le trombone ténor est un magnifique instrument, dont la virtuosité grandit de jour en jour. La sonorité pleine et très égale du grave à l'aigu se prête admirablement aux nuances *forte* et *piano*. Dans le passage suivant, trois trombones jouant pianissimo arrivent à donner l'illusion d'une sonorité de cors.



Dans *Lohengrin*, Wagner emploie *trois* trombones doublant les batteries d'altos ou violoncelles, dans le grand récit de Telramund, au deuxième acte, effet très puissant.

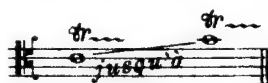
Lohengrin (2^e acte), de WAGNER.



En Allemagne, les *exécutants* jouent généralement le trombone à pistons qui leur donne parfois plus de sécurité, mais dont le son est loin d'avoir le moelleux des trombones français.

Il serait périlleux de faire jouer aux trombones des parties aussi compliquées que celles

que l'on donne aux bassons. Cependant, les passages rapides, gammes, arpèges, s'exécutent facilement. Les trilles majeurs sont praticables dans l'échelle suivante :



Les compositeurs modernes font un usage plutôt fréquent du *glissando*. Quand il est employé pour un effet spécial, ainsi que l'ont utilisé Gabriel Pierné dans les *Impressions de Music-Hall* et Maurice Ravel (n'en avons-nous pas un exemple même dans son *Concerto pour piano* ?) cet effet prend un côté nettement humoristique.

Nous donnons ici quelques fragments d'œuvres composées pour le trombone ténor. On y verra toutes les possibilités de ce bel instrument :

2° Solo de concert, de PAUL VIDAL.

Trombone ténor
Allegro moderato (♩ = 126)

The musical score for the Trombone Ténor solo is written on ten staves. It begins with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff continues the melodic line. The third staff introduces a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The fourth staff features a trill marked with '8' and '3' fingerings, followed by a 'poco dim.' (poco diminuendo) marking. The fifth staff begins with a piano (p) dynamic and is marked 'espressivo'. The sixth staff shows a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The seventh staff includes a trill with '3' fingerings and a mezzo-forte (mf) dynamic. The eighth staff continues with a forte (f) dynamic. The ninth staff is marked 'Rit.' (Ritardando) and ends with a 'dim.' (diminuendo) marking and a piano (p) dynamic. The key signature changes to one flat (F major) in the final staff.

Morceau de concours, de A. BACHELET.

FINAL
Moderato

p e poco a poco cresc.

Piu vivo
ff sf fff

Etude de concert, de H. BUSSER.

SOLO
CADENCE *ad lib.*

mf f p

a Tempo allegro
f p f

p f

mf

Accelerando poco
mf cresc. f

Allarg.

a Tempo più mosso
f

VI

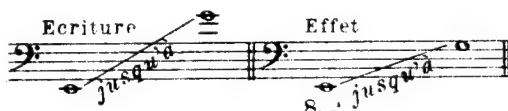
LE TROMBONE BASSE ET CONTREBASSE

Deux instruments dérivés du trombone, le trombone basse et contrebasse, s'emploient fréquemment à l'orchestre. Tous les deux ont été introduits dans l'instrumentation moderne par Wagner, qui en a fait un usage célèbre dans la *Tétralogie*.

Le **trombone basse** s'écrit en clé de *fa*. Voici son étendue avec tous les sons intermédiaires :



Le **trombone contrebasse** résonne exactement à l'octave grave du trombone ténor. Il s'écrit en clé de *fa* et voici son étendue avec son effet réel :



Malheureusement, on a pris l'habitude d'écrire le trombone contrebasse à sa hauteur réelle, ce qui est très illogique et oblige à employer des lignes supplémentaires. Pourquoi ne pas adopter la manière de noter des contrebasses à cordes ?

On n'emploie guère ces deux instruments que pour des tenues, ou des traits dans une allure modérée. Utilisés judicieusement, le trombone basse et contrebasse forment la basse et la sous-basse naturelle du groupe des trombones.

La Walkyrie (3^e acte), de WAGNER.

Moderato

à 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Tromb. *f*

Tromb. Basse *f*

Tromb. C. Basse *f*

ff *p*

ff *p*

ff *p*

L'Or du Rhin, de WAGNER.

Allegro

Tromb. Ténor

Tromb. Basse

Tromb. C. Basse

VII

LE TUBA (SAXHORN en UT)

Nous ne parlerons ici que du tuba en *ut*, le seul usité dans nos orchestres, où il a remplacé l'ancien *ophicléide*, en usage au siècle dernier.

Le tuba s'écrit en clé de *fa*. Son étendue, avec tous les degrés intermédiaires est suivante :

Cet instrument a pour fonction principale de donner des basses puissantes à la masse de cuivres. Sous tous les rapports, il est donc supérieur à l'ophicléide par la qualité des sons, la justesse, et par la grande étendue de son échelle.

Les compositeurs modernes ont donné au tuba un véritable caractère d'instrument solo et ne se contentent plus d'en faire servilement le soutien indispensable des basses de l'orchestre. Maurice Ravel, dans sa brillante instrumentation des *Tableaux d'une Exposition*, de Moussorgski l'a mis particulièrement en relief. De même Gabriel Pierné, dans ses amusantes *Impressions Music-Hall*, donne au tuba un rôle comique « un éléphant faisant des grâces », parodie d'un thème célèbre de *Sigurd*.

Impressions de Music-Hall, de GABRIEL PIERNÉ.

Tuba en *Ut*
Modéré

p

p

CHAPITRE IV

Instruments spéciaux

I

LES SAXOPHONES

Un facteur d'instruments, Adolphe Sax, a créé au siècle dernier toute une famille : les saxophones, qui ont rendu les plus grands services à la constitution des musiques d'harmonie, et à qui le grand développement du *jazz-band* (dont nous parlerons plus loin) a donné tout un nouvel essor. Ces instruments sont fabriqués en cuivre et à anche simple, comme la clarinette.

La famille des saxophones se compose de six modèles se succédant alternativement à distance de quarte et de quinte : on emploie de préférence les instruments qui sont aux diapasons de *si b* et *mi b*. En voici la nomenclature : 1^o le *sopranino* en *fa* ou *mi b*, situé au même registre que la petite clarinette en *mi b* ; 2^o le *soprano* en *ut* ou *si b*, qui a le même registre que la clarinette ordinaire ; 3^o l'*alto* en *fa* ou *mi b*, situé à l'octave grave du sopranino N^o 1 ; 4^o le *ténor* en *ut* ou *si b*, situé à l'octave grave du soprano N^o 2 ; 5^o le *baryton* en *fa* ou *mi b* situé à l'octave grave de l'alto N^o 3 ; 6^o le saxophone *basse*, situé à l'octave grave du ténor N^o 4.

On emploie la clé de *sol* pour l'écriture des quatre premiers modèles, et la clé de *fa* pour les deux derniers. Nous donnons ici un tableau complet de cette famille, avec son écriture normale et son effet.

1 ^o Sopranino <i>Mi b</i> ou <i>Fa</i>	
2 ^o Soprano, <i>Si b</i>	
3 ^o Alto, <i>Mi b</i>	
4 ^o Ténor, <i>Si b</i>	
5 ^o Baryton <i>Mi b</i> ou <i>Fa</i>	
6 ^o Basse, <i>Si b</i>	

Ambroise Thomas, dans *Hamlet* ; Massenet, dans plusieurs de ses ouvrages dramatiques ; Bizet, dans *l'Arlésienne*, ont employé le saxophone comme instrument soliste à l'orchestre, où il était joué par l'artiste chargé de la clarinette basse. Il a fallu la révélation du *jazz* pour mettre en lumière les multiples qualités de cet instrument merveilleux quand il est employé soit en soliste, soit en groupe de trois et quatre et plus encore.

Bizet avait pressenti cette transformation, car il donnait déjà à chanter au saxophone une phrase d'une expressive mélancolie.

L'Arlésienne, de GEORGES BIZET.

Andante molto

Saxophone Alto en $Mi\ b$ *p espress. assai*

Clarinettes en $Si\ b$ *1^o p*

1^{er} Violons *ppp con sordini*

2^{es} Violons *ppp con sordini*

Violoncelles *ppp*

Dans son *Bolero*, Maurice Ravel écrit trois parties différentes de saxophones (sopranino, soprano et ténor). Tout d'abord, le saxophone ténor en $si\ b$ expose le thème, que redit ensuite le saxophone soprano dans le ton de fa ; les saxophones se rejoignent dans le tutti final.

Bolero, de MAURICE RAVEL.

Saxophone ténor en $Si\ b$
(Effet: une 9^e majeure au-dessous)
Modéré

mp vibrato

etc.

Saxophone soprano
(Effet: une 4^e juste au-dessus)

etc.

Voici un exemple d'un effet évocateur et d'une couleur nostalgique très émouvante.

André - Bloch. - Kaa (d'après Kipling)

Lent (♩ = 50)

Saxophone Alto
en Mi♭

*ppp très calme
sonorité uniforme*

Tam-tam
Cymbales
Quatuor

sfz pp Timbale

8^a bassa

pp

pp

pp

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

Voici une *cadence* qui permet de constater à quel point on peut *mettre à l'épreuve* l'agilité et la souplesse du saxophone, cadence qui se joue sans grande difficulté.

Henri Busser. — Au pays de Leon et de Salamanque

CADENCE
Moderato

Saxophone Alto
en Mi \flat

fp *f*

p *f* *f*

Animez

p *f*

p *pp*

poco cresc. *p* *cresc.*

f

p *f*

f

sf

LES SAXHORNS ET LES SAXOTROMBAS

Le même inventeur, Adolphe Sax, fut le créateur ingénieux des saxhorns et des saxotrombas, auxquels d'ailleurs il a laissé son nom, comme aux saxophones.

La famille des saxhorns (bugles à pistons) a précédé en France l'apparition des cors et trompettes à pistons, et elle s'est répandue rapidement dans nos musiques militaires, dont elle forme le groupe *sonore* par excellence. Voici sa composition : 1^o le petit bugle en *mi b*, qui est l'instrument suraigu du groupe, situé une quarte juste au-dessus du suivant ; 2^o le bugle en *si b*, dit *contralto*, qui a la même tessiture que le corne à pistons ; 3^o le saxhorn en *mi b*, dit *alto*, qui est situé une octave au-dessous du petit bugle et une quinte au-dessous du bugle précédent ; 4^o le saxhorn en *si b*, *baryton*, qui est situé une octave au-dessous du bugle en *si b*, et une quarte au-dessous du modèle précédent (cet instrument, construit sur les longueurs du saxhorn basse, a des proportions plus petites qui facilitent les sons aigus) ; 5^o le saxhorn basse en *si b*, qui s'apparente aux trombones ténor et basse de l'orchestre ; 6^o le saxhorn contre-basse en *mi b*, comparable au trombone basse, qui est situé une octave au-dessous de l'alto en *mi b* N^o 3 ; 7^o le saxhorn contre-basse en *si b*, son échelle est à l'octave grave du baryton en *si b* N^o 4. Il y a lieu pour ces deux instruments d'en limiter l'étendue ; 8^o le saxhorn basse en *ut* (tuba), dont il a déjà été question au chapitre des cuivres et qui est le seul de son groupe que l'on emploie à l'orchestre. Voici le tableau complet du groupe des saxhorns, avec son écriture normale et son effet :

The diagram illustrates the normal notation and effect notation for eight types of saxhorns, arranged vertically. Each entry consists of a label on the left and two musical staves on the right. The first staff for each entry is labeled 'Ecriture' (Normal notation) and the second is labeled 'Effet' (Effect notation). Arrows indicate the transposition from the normal notation to the effect notation.

- 1^o Petit Bugle, *Mi b*: Normal notation in treble clef with one sharp (F#); Effect notation in treble clef with two flats (Bb, Eb).
- 2^o Bugle contralto, *Si b*: Normal notation in treble clef with two flats (Bb, Eb); Effect notation in treble clef with three flats (Bb, Eb, Ab).
- 3^o Alto, *Mi b*: Normal notation in treble clef with one sharp (F#); Effect notation in bass clef with two flats (Bb, Eb).
- 4^o Baryton, *Si b*: Normal notation in bass clef with two flats (Bb, Eb); Effect notation in bass clef with three flats (Bb, Eb, Ab).
- 5^o Basse, *Si b*: Normal notation in bass clef with two flats (Bb, Eb); Effect notation in bass clef with three flats (Bb, Eb, Ab).
- 6^o C. Basse, *Mi b*: Normal notation in bass clef with one sharp (F#); Effect notation in bass clef with two flats (Bb, Eb).
- 7^o C. Basse, *Si b*: Normal notation in bass clef with two flats (Bb, Eb); Effect notation in bass clef with three flats (Bb, Eb, Ab).
- 8^o Basse Tuba, *Ut*: Normal notation in bass clef with no sharps or flats; Effect notation in bass clef with no sharps or flats.

On emploie en Belgique, en Italie et en Allemagne, un saxhorn contre-basse en *fa* de petites proportions, qui résonne à l'octave grave du cor en *fa* et dont le registre inférieur possède une belle ampleur ; on le dit préférable à notre tuba en *ut*, lequel fait souvent double emploi avec le trombone basse et contre-basse.

Les saxotrombas, dénommés par Wagner «Basstuben», sont de proportions différentes des

III

LES SARRUSOPHONES

Au milieu du siècle dernier, un chef de musique de l'armée française, nommé Sarrus, eut l'idée de créer une famille d'instruments en cuivre et à anche double, qui s'apparentaient à la fois aux bassons, aux cors et aux cuivres. Comme pour le saxophone, qui lui était antérieur, il y a sept modèles de sarrusophones, dont on s'est servi surtout dans les musiques d'harmonie ; quelques-uns sont à peu près tombés dans l'oubli. Voici leur nomenclature : 1^o le *sopranino* en *mi b* :



Le compositeur Paul Vidal s'en est servi dans son ballet de *La Burgonde*.

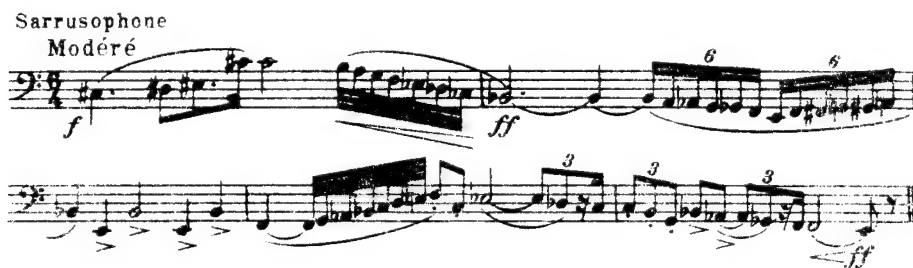
2^o le soprano en *si b* ; 3^o le contralto en *mi b* ; 4^o le ténor en *si b* ; 5^o le baryton en *mi b* ; 6^o la basse en *si b* ; 7^o la contrebasse en *mi b*.

On construit maintenant un sarrusophone contrebasse en *ut*, qui peut rendre de grands services à l'orchestre par l'ampleur des sons et la vélocité de son jeu.

Saint-Saëns et Massenet en ont fait un usage constant dans leurs œuvres dramatiques. L'étendue du sarrusophone est d'une grande homogénéité ; on l'écrit en clé de *fa* et son effet se produit à l'octave inférieure. Sa sonorité est surtout remarquable dans tout le registre grave.

Florent Schmitt, n'a pas hésité, dans sa *Tragédie de Salomé*, à confier au sarrusophone des traits de cette rapidité :

La Tragédie de Salomé, de FLORENT SCHMITT.



En Italie et en Allemagne on n'utilise pas cet instrument et les compositeurs écrivent uniquement pour le contrebasson.

Il serait à souhaiter que l'emploi de la clarinette contrebasse (dont nous avons parlé au chapitre des « bois ») se généralise dans nos orchestres, car cet instrument peut jouer « *pianissimo* » dans les sons graves comme une véritable « soubasse » d'orgue, alors que le sarrusophone ainsi que le contrebasson ne peuvent se faire surtout apprécier que pour renforcer les basses de l'orchestre dans la nuance « *forte* ».

CHAPITRE V

Instruments à Percussion

I

LES TIMBALES

Les timbales s'écrivent en clé de *fa*.

Ces instruments sont généralement au nombre de deux dans les orchestres, et de dimensions différentes. L'un est appelé grande timbale, et l'autre petite timbale.

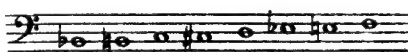
Le compositeur doit indiquer, en tête de chaque morceau, les sons qu'il veut faire donner aux timbales.

Chaque timbale ne peut donner qu'un seul son à la fois : celui auquel elle a été accordée. Mais ce son peut être changé, même dans le courant d'un morceau, sur l'indication du compositeur, et celui-ci devra laisser au timbalier le temps nécessaire à ce changement de son. Ce temps doit être proportionné à la distance d'intervalle entre le son qu'on quitte et celui qu'on va prendre.

Voici les sons auxquels on peut accorder successivement la grande timbale :

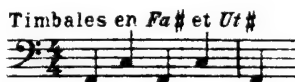


et ceux qu'on peut donner à la petite timbale :



On construit de nos jours des grandes timbales donnant le *mi* et même le *mi* \flat grave et des petites timbales pouvant monter au *sol* et *la* \flat , mais il est prudent de s'en tenir, pour l'écriture usuelle, à l'échelle que nous donnons ci-dessus.

On ne met généralement pas d'accidents devant les notes, ni à la clé, ces accidents ayant dû être désignés en même temps que les notes. Par exemple :



Cependant, certains compositeurs et chefs d'orchestre préfèrent la notation avec accidents.

On peut écrire aux timbales les rythmes les plus variés et les plus compliqués. Le *roulement* sur une seule timbale, ou passant d'une timbale à l'autre, est d'un effet excellent. On l'indique ainsi :



ou bien :



Dans tous les grands orchestres, on a 3 et même 4 timbales accordées chacune à un son différent. Les compositeurs peuvent alors confier à ces instruments des fragments de thème.



Les notes données aux timbales doivent être l'une des notes de l'accord, ou tout au moins doivent-elles pouvoir entrer dans sa composition.

Les anciens maîtres se sont quelquefois écartés de ce principe, mais, à leur époque, ces instruments ne donnaient pas un son aussi appréciable que celui des timbales de fabrication moderne.⁽¹⁾

Dans la Bacchanale de *Samson et Dalila*, Saint-Saëns donne aux timbales un rôle de premier plan, par le rythme incisif qu'il leur impose dans tout le final du morceau :



Les timbaliers se servent alternativement de baguettes de peau pour les « forte » et d'éponge pour les « piano ».

II

INSTRUMENTS A SONS INDÉTERMINÉS

Les plus usités de ces instruments dans nos orchestres sont : la grosse caisse, les cymbales, le triangle, la caisse claire ou tambour, le tam-tam ou le gong, le tambour de basque, le tambourin, les castagnettes, les grelots ; on y ajoute aussi quelquefois le sifflet, le fouet, et certains compositeurs introduisent dans leur orchestration un appareil destiné à imiter le vent. N'a-t-on pas vu figurer dans une œuvre récente une machine à écrire ?...

Ces instruments ne donnent aucun son assez appréciable pour être noté. Ils servent à déterminer, à accentuer des rythmes ; et ils ajoutent selon la nature de leurs timbres respectifs au pittoresque et à la grande sonorité de l'orchestre. On les écrit maintenant sur une seule ligne remplaçant la portée, et les indications exactes de valeurs, de mouvements et de nuances sont les seules applicables à ces instruments, qui forment ce qu'on appelle la *batterie*.

III

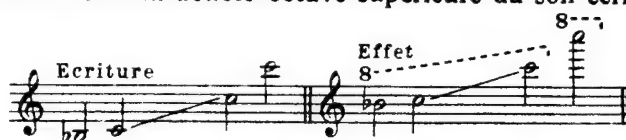
INSTRUMENTS A CLAVIER

Les instruments à clavier (à sons déterminés) ont pris une très grande importance dans l'écriture de l'orchestre moderne. En voici la nomenclature : 1^o Le *célésta*, inventé par Mustel ; son étendue et sa résonnance à l'octave supérieure sont les suivantes :



(1) On fabrique de nos jours des timbales "chromatiques" qui par le moyen de clés permettent le changement rapide d'un son à un autre.

2^o Le jeu de timbres : on en construit de différents modèles sur une étendue qui est généralement celle-ci, avec son effet à la double octave supérieure du son écrit.



3^o Le *Glockenspiel* (clochettes). C'est l'instrument dont Mozart s'est si heureusement servi dans *La Flûte Enchantée*. Voici son étendue et son effet à l'octave supérieure :



4^o Le xylophone ; on fait résonner les lames de bois ou d'acier de cet instrument en les frappant avec des maillets de bois. C'est l'instrument dont Saint-Saëns a fait un si curieux emploi dans sa *Danse Macabre*. On écrit les sons à l'octave inférieure du son réel.

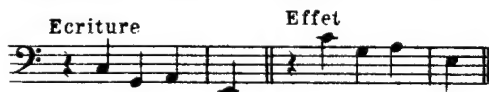


5^o Jeu de cloches : comme il n'est pas très facile de transporter dans un orchestre de véritables cloches, telles que celles dont on se sert à l'Opéra dans *Les Huguenots*, on emploie des tubes métalliques de différentes grandeurs et grosseurs, que l'on frappe avec un maillet et qui donnent l'illusion de véritables cloches. On les écrit à l'octave grave du son réel.



Dans sa partition du *Carillonneur de Bruges*, ouvrage représenté à l'Opéra-Comique, Xavier Leroux avait écrit de nombreux carillons qui étaient joués à l'orchestre sur un clavier imaginé par Gustave Lyon, lequel mettait en mouvement tout un jeu de cloches, placé dans les cintres de la scène.

Dans *Parsifal*, à la grande scène religieuse, Wagner a employé quatre cloches (*do-sol-la-mi*).



On a usé de différents moyens pour augmenter la sonorité des tubes métalliques destinés à remplacer les cloches, soit en y ajoutant un tam-tam jouant « pianissimo », soit même en redoublant à quatre octaves dans le grave les sons des cloches par deux pianos.



Au théâtre de la Monnaie de Bruxelles on se sert de quatre gongs chinois trouvés chez un antiquaire et qui donnent exactement les quatre notes écrites par Wagner ; leur belle et ample sonorité est de beaucoup préférable à celle des tubes métalliques usités par ailleurs.

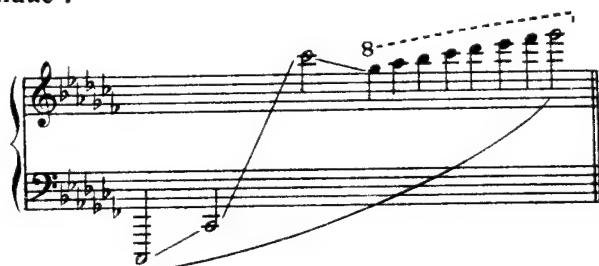
CHAPITRE VI

Instruments à Cordes pincées

I

LA HARPE

Nous allons parler d'abord de la harpe à double mouvement, qui est la seule harpe employée aujourd'hui à l'orchestre ; elle s'écrit sur deux portées, en clé de *sol* et en clé de *fa*, et voici quelle est son étendue :



Les cordes de la harpe sont accordées de façon à donner la gamme d'*ut* bémol majeur, mais, au moyen d'un mécanisme de sept pédales pourvues chacune de deux crans, les sons peuvent être haussés (une pédale par note) d'un demi-ton ou d'un ton.

L'action des pédales se produit *à la fois* dans toutes les octaves, sur tous les sons de mêmes noms. Si l'on met les sept pédales au premier cran, elles donneront dans toute l'étendue la gamme d'*ut* naturel majeur, et mises au second cran, elles produiront la gamme d'*ut* dièse majeur (enharmonie de *ré* bémol majeur).

On voit que chacune des cordes de la harpe peut faire entendre successivement la même note sous les trois formes d'altération, bémol, bécarré, dièse. Le double dièse et le double bémol sont rendus par les homophones, c'est-à-dire qu'on joue *sol* pour *fa* double dièse, *la* pour *si* double bémol, etc...

Ce mécanisme permet d'employer la harpe dans tous les tons majeurs ou mineurs.

Les observations mentionnées dans la plupart des traités d'orchestration au sujet de l'emploi des pédales sont en général inexactes. La difficulté des pédales qui est incontestable, s'atténue par l'étude ; elle est surtout gênante à une première lecture d'orchestre.

Une *pédale* peut s'accrocher et se décrocher rapidement. Deux *pédales* peuvent s'accrocher ou se décrocher aussi rapidement à condition qu'elles ne soient pas employées par le même pied. Il est extrêmement facile de s'assurer du jeu des pédales, puisqu'elles sont disposées en deux groupes :

A gauche : *Ré, Do, Si.*

A droite : *Mi, Fa, Sol, La.*

Un seul cas peut ralentir la vitesse d'une pédale à décrocher : c'est lorsqu'il faut la faire passer du \sharp au \flat . Par contre, il est aisé de passer du \flat au \sharp .

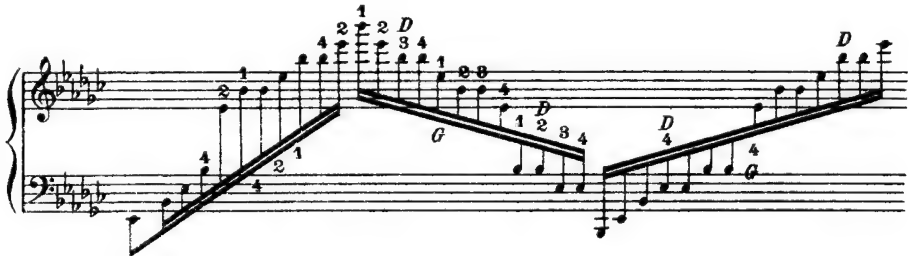
Disons une fois pour toutes que la préparation des pédales regarde uniquement le harpiste-exécutant et non le compositeur. L'écriture de la harpe n'a qu'une bien faible parenté avec celle du piano ; la harpe se joue avec quatre doigts seulement par main, et non avec cinq doigts, comme le piano.

La majorité des exemples qui suivent sont extraits des œuvres d'Henriette Renié.

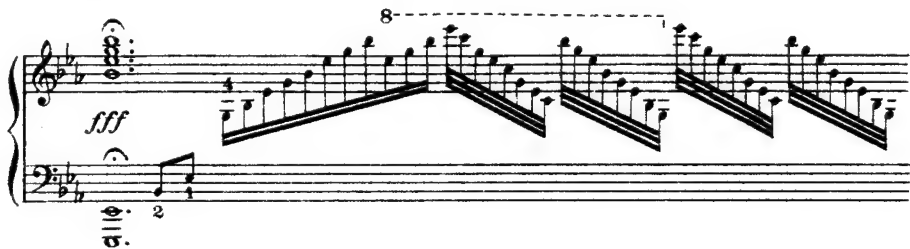
Arpèges — Gammes. — On peut les employer sous toutes leurs formes, quand on les écrit avec quatre notes à chaque main. De cette manière, les arpèges seront sonores, brillants, et les gammes très nettes :



L'exemple suivant, qui n'est pas écrit tout le temps à quatre doigts, est cependant très brillant : sa difficulté provient de ce que les mains ont moins de temps pour se déplacer :



Dans les grands arpèges montants et descendants, si c'est la même main qui fait le retour en haut, il est préférable que ce soit la main droite :



Malgré leur légèreté, leur finesse, les arpèges et gammes s'entendent très clairement sur une trame symphonique de quatuor et bois.

Quand il s'agit de batteries à quatre notes, on peut les doubler à la main gauche pour en accentuer la force.



Pour les arpèges à trois notes, afin qu'ils soient faciles et sonores, il est bon que l'écriture des deux mains soit à peu près semblable, et que les doigts ne soient pas placés à de trop grands intervalles :



Dans les formules brisées (trois notes par main) il est utile de rapprocher les deux mains, sans cela la sonorité serait creuse.



Il est très important de ne jamais écrire de groupes, gammes, traits, arpèges de cinq ou six notes à exécuter avec la même main, en montant ou en descendant. C'est souvent impossible à jouer dans un mouvement rapide. On ne doit pas non plus faire se succéder dans le même sens plusieurs arpèges, la main n'ayant pas le temps de se déplacer assez vite (il suffit d'un quart de soupir pour que cela devienne possible). Ainsi, la partie de première harpe écrite par Wagner dans la Marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* (voir l'anthologie), est absolument inexécutable. De même, dans le trio final de *Faust*, la formule écrite par Gourod (arpège de six notes faisant retour sur lui-même) est très gauche à jouer : un arpège égrené à deux mains eut été d'un meilleur effet.

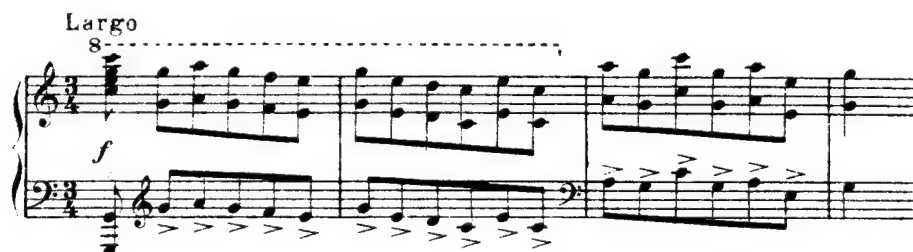
Accords. — Il ne faut pas serrer la position des accords comme on le ferait pour le piano, surtout au-dessous du *sol* grave de la clé de *fa* où il est nécessaire de laisser un intervalle de quinte entre les deux notes graves. Pour que les « basses » sonnent bien, il est préférable de les doubler en octaves.

Il ne faut pas écrire les successions d'accords à quatre notes dans un mouvement trop rapide, à cause du mélange harmonique qui serait fâcheux. Il est souhaitable aussi que les déplacements de mains ne soient pas trop grands, la sonorité ne pouvant qu'y perdre :



Quand on écrira des successions d'accords rapides, on emploiera seulement des accords de trois notes, surtout à la main gauche, et l'on rapprochera les deux mains pour obtenir une sonorité plus vibrante.

Octaves. — Pour une succession d'octaves à la main droite, l'adjonction de la main gauche en notes simples facilite l'exécution et la rend plus nette :



Dans l'exemple suivant, les octaves brisées font un effet de rythme très curieux.



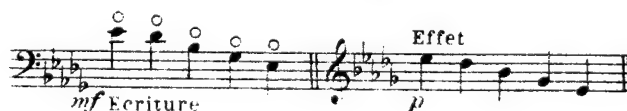
Les séries d'octaves et de dixièmes à deux mains sont toujours très sonores.



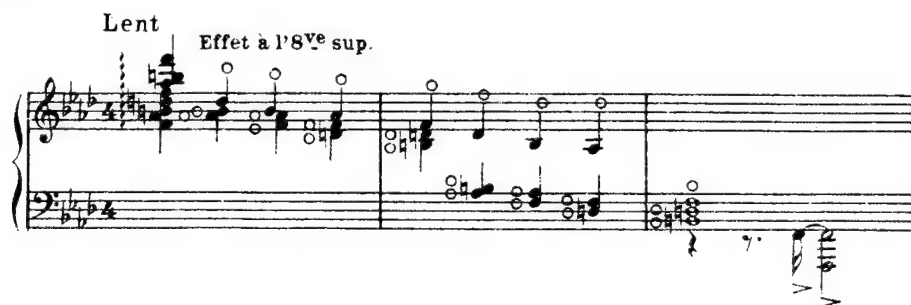
Traits entrecroisés. — Les formules croisées n'offrent pas de difficultés et sont fécondes en effets nouveaux. Il est préférable de n'employer que trois doigts par main ou même deux, comme dans la formule suivante :



Sons harmoniques. — La harpe possède des sons harmoniques dont le timbre doux et mystérieux produit un effet très poétique. Ces sons harmoniques résonnent une octave au-dessus de la note écrite. On les indique en surmontant les notes d'un zéro.



Toutes les cordes de la harpe ne sont pas propres à la production des sons harmoniques : celles du medium sont les meilleures à employer. On peut écrire simultanément des sons harmoniques aux deux mains, et même un accord, avec deux notes à la main gauche et une à la main droite.



Images, de MARCEL TOURNIER.



L'effet suivant d'octaves en sons harmoniques a été écrit par César Galeotti :



La note harmonique suivie de sa note réelle donne un effet de cloche lointaine :

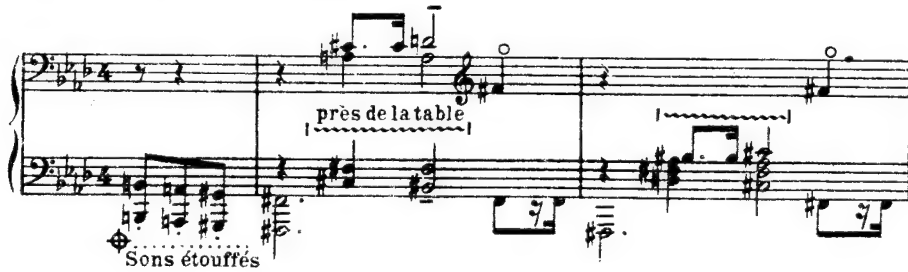
Légende, d'HENRIETTE RENIÉ.



Sons étouffés.— Les sons étouffés s'emploient à la main gauche seulement et ne peuvent être très rapides. Les octaves étouffées peuvent donner un effet satisfaisant. Ce procédé se

rapproche du « pizzicato » des basses. Les sons près de la table d'harmonie ont un caractère tout particulier, lointain, « cuivré », rappelant un peu les sons « bouchés » du cor.

Pièce Symphonique, d'HENRIETTE RENIÉ.



Trilles, Notes répétées. — Le trille se fait facilement à la harpe en employant les deux mains :

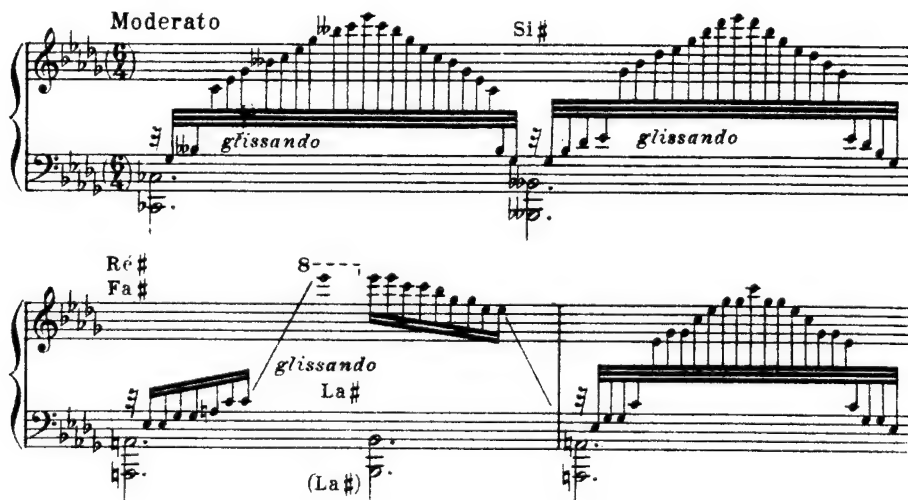


Les notes répétées ne peuvent se faire qu'avec des sons homophones, par exemple : *mi b*, *ré #*, *si b*, *la #*. On peut les employer aux deux mains simultanément.



Glissando. — Le glissando, que Debussy et Ravel ont mis à la mode par une série d'effets nouveaux et imprévus, s'emploie sur toute l'étendue de l'instrument, soit à une, soit à deux mains. On use beaucoup aussi des sons « homophones » qui prolongent les harmonies : il y a là une mine précieuse de combinaisons harmoniques à trouver.

Élégie, d'HENRIETTE RENIÉ.



Voici trois formules nouvelles d'écriture de la harpe, qui ont été employées par Marcel Tournier : 1° *L'arpège mixte*, qui commence *doigté* et se termine *glissé*, donnant ainsi plus de brillant à l'arpège ; il peut être employé « forte » ou « piano » et il s'exécute à deux mains, en montant ou en descendant, dans tous les registres :

Scherzo, de M. TOURNIER.

Allegretto (♩ = 84)

ff strident

p subito

p

p

p

gliss.

gliss.

Sol

2° *Accord glissé* : cet accord s'exécute aussi rapidement que l'accord ordinaire, quoiqu'il contienne beaucoup plus de notes. La rapidité de l'exécution lui donne une sonorité plus ample.

Il peut s'exécuter à une ou deux mains, parallèlement ou en sens contraire, sur une ou plusieurs octaves, dans tous les registres, sauf le grave.

L'accord « glissé » à deux mains en sens contraire sur deux octaves obtient un maximum de force et de vitesse, sorte de *coup de fouet* qui peut souligner une entrée de cordes ou de bois. Il s'écrit comme un accord ordinaire, en indiquant par des flèches le sens dans lequel il faut glisser. On peut le pratiquer sur n'importe quel accord, même dissonnant, avec combinaison de pédales :

Images, de M. TOURNIER.

Vif et rythmé

ff

acc. gliss.

acc. gliss.

acc. gliss.

acc. gliss.

acc. gliss.

3^e *Petit-glissé* (glissando piccolo) : ce procédé s'emploie en glissant d'une ou deux mains sur quatre à six notes dans n'importe quel registre « forte ou piano » et avec n'importe quel accord :

Jazz-Band, de M. TOURNIER.

Allegro

La littérature moderne de la harpe est considérable. Par les exemples qui suivent, on verra que notre école de harpe possède une virtuosité de tout premier ordre, particulièrement dans la musique de concert.

Dans la fantaisie de Noël Gallon, remarquez le *thème chanté* à la main gauche en sons harmoniques, tandis que la main droite fait une série de notes répétées, et que la basse est soutenue par les cordes graves en octaves.

Aux quatre dernières mesures, il y a une « trouvaille » très curieuse, le *glissando* irrégulier, qui est produit par une habile combinaison de pédales :

Fantaisie, de NOËL GALLON (2 fragments).

Très calme

Encore plus calme

Exécution

Les *variations* de Marcel Samuel-Rousseau nous apportent des exemples de trilles, de dessins brisés en octaves et de sons homophones dans l'aigu, d'un effet des plus séduisants.

Variations, de MARCEL SAMUEL-ROUSSEAU.

Très vif et aussi léger que possible

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and a glissando in the right hand, marked with an upward-pointing arrow. The tempo is indicated as 'Très vif et aussi léger que possible'. The second system includes a 'très long' (very long) note in the right hand, marked with a long horizontal line and a 'très long' annotation. The third system features a series of eighth notes in the right hand. The fourth system includes a series of eighth notes in the right hand, marked with an '8' and a dashed line. The fifth system includes a series of eighth notes in the right hand, marked with an '8' and a dashed line, and a section marked '(à volonté)' (ad libitum). The sixth system includes a glissando in the right hand, marked with a downward-pointing arrow and the word 'glissando'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Autre exemple de sons harmoniques à la main gauche soulignant un thème mélodique, tandis que la main droite exécute soit un *glissando*, soit un trait d'homophones en notes répétées : dans la fin de ce passage, il y a un effet très sonore d'un double *glissando*, ainsi qu'une descente en quatre octaves aux deux mains, d'une sonorité un peu stridente.

Ballade, de H. BUSSER.

Andante tranquillo

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a *glissando* marked *pp*. The second system continues the melodic theme in the right hand with a *glissando* in the left hand. The third system features a crescendo in the right hand and a *poco a poco* change in the left hand. The fourth system is marked *f* and features a double *glissando* in both hands. The fifth system is marked *Allarg. molto* and *ff*, with a *marcato* marking in the left hand.

Sol \flat *pp* *glissando* *dolce* *mf* *glissando*

Sol \sharp *mf*

p *cresc.* *poco a poco*

f *glissando* *glissando*

ff *marcato* *Allarg. molto* *ff*

II

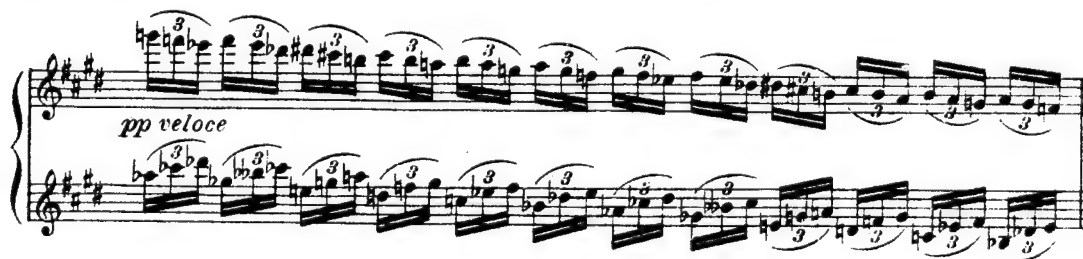
LA HARPE CHROMATIQUE

Cet instrument, qui date de 1894 et que son inventeur, Gustave Lyon, a sans cesse perfectionné, a rencontré de fervents adeptes car l'emploi des pédales est supprimé.

Joignant au jeu des cordes ordinaires un second jeu de cordes transversales, qui donne tous les sons chromatiques (assimilables aux touches noires du piano), cette harpe donne les notes de la gamme chromatique sur toute la longueur de l'échelle. D'une sonorité moins riche que la harpe à double mouvement, cet instrument à qui les effets de « glissando » sont à peu près interdits, peut jouer des passages aussi périlleux que les suivants, empruntés aux œuvres modernes et qui sont irréalisables sur la harpe à double mouvement.

Fantaisie, de SAMUEL-ROUSSEAU.

Tempo vivo

**Rapsodie** sur un thème de MAURICE RAVEL, par ED. MIGNAN.**Improvisation**, de Noël GALLON.

Allegro



En accélérant toujours



III

LA MANDOLINE

Cet instrument, qui est le soprano de l'ancienne famille des luths (théorbe, luth, mandore), est originaire d'Italie, où l'on en fabriquait de deux sortes : la Milanaise, montée de six cordes, et la Napolitaine, montée de quatre cordes, comme le violon (*sol, ré, la, mi*).

C'est cette dernière qui est en usage aujourd'hui et dont Mozart s'est servi pour la ritournelle et l'accompagnement de la Sérénade de *Don Juan*, où on a le tort de la remplacer par un « pizzicato » des premiers violons.

Don Giovanni, de MOZART.

Allegretto

The musical score is for the Allegretto section of Don Giovanni. It features five staves: Mandoline, 1^{re} Violons, 2^{es} Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The Mandoline part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It begins with a *p* (piano) dynamic and a melodic line. The string parts (Violins, Violas, Altos, and Cellos/Double Basses) are also in treble clef with the same key signature and time signature. They are marked with *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano) dynamics, indicating a short, plucked accompaniment.

On joue de la mandoline en grattant les cordes de l'instrument avec un *médiateur*, petite lame de corne, d'ivoire ou d'écaille. On lui confie des traits mélodiques, des notes répétées et même des accords arpégés, que l'on obtient en glissant le médiateur sur les quatre cordes. En Espagne, en Italie et dans le midi de la France, il existe des orchestres de mandolines et de guitares qui obtiennent des résultats merveilleux. Raoul Laparra nous en a donné plusieurs exemples typiques dans son ouvrage espagnol : *L'illustre Frégona*.

De même Ch. Silver, dans sa partition de la *Mégère apprivoisée*, marie adroitement la sonorité des mandolines à celle de l'orchestre.

DEUXIÈME PARTIE

INTRODUCTION

On appelle **Orchestre** la réunion de tous les instruments que nous avons étudiés, ou tout au moins d'un assez grand nombre d'entre eux. Selon le cas, on se sert des termes *Grand orchestre* ou *Petit orchestre*.

En considérant ces instruments au point de vue de leurs affinités ou de leurs divergences, on les divise en quatre familles bien distinctes : 1^o les Instruments à Cordes, qui forment ce qu'il est convenu d'appeler le Quatuor (Violons, Altos, Violoncelles, Contrebasses) ; 2^o les Instruments à Vent en bois (Flûte, Petite Flûte, Hautbois, Cor anglais, Clarinette, Clarinette basse, Basson, Contrebasson) ; 3^o les Instruments à vent en cuivre (Cor, Trompette, Cornet, Trombone, Tuba, Saxophones et Saxhorns) ; 4^o les Instruments à Percussion et à Clavier (Timbales, Triangle, Tambour, Grosse caisse, Cymbales, Tam-Tam, etc., Jeux de timbres, Célesta, etc.).

La Harpe ne fait partie d'aucun de ces groupes (peut-être pourrait-on la rattacher au quatuor à cordes). Employée seule ou associée aux autres instruments, la harpe gardera son individualité au même titre que le piano ou l'orgue.

Les trois premiers groupes ont une telle importance et offrent entre eux une si grande différence de caractère, que chacun peut être employé seul, sans qu'il soit nécessaire de lui associer un autre groupe.

Il n'en est pas de même du quatrième groupe, Instruments à Percussion et à Clavier. Ce groupe semble incomplet, musicalement parlant, pour pouvoir se suffire à lui-même. Cependant, des compositeurs modernes n'ont pas hésité à écrire des œuvres dont certaines parties étaient conçues pour le seul groupe des instruments de la batterie, associés parfois à des voix : cela pour donner des impressions de « foules » au milieu du bruit (n'a-t-on pas inventé le mot « bruisme ») produit par des rythmes différents. Igor Stravinsky, Darius Milhaud en ont obtenu des effets très curieux.

CHAPITRE PREMIER

I. — LES INSTRUMENTS A CORDES à l'Orchestre

Chaque partie des instruments à cordes est jouée par un certain nombre d'exécutants ; du nombre plus ou moins grand de ceux-ci dépendent l'importance de l'orchestre et la puissance de sa sonorité. Les violonistes sont divisés en deux groupes : *premiers* et *seconds violons*, écrits chacun sur une portée différente.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, ce groupe est appelé le Quatuor à cordes, quoiqu'il se compose en réalité de cinq parties, premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses.

Dans aucune autre famille, on ne rencontre au même degré que dans celle-ci la richesse de la sonorité, la variété des moyens d'expression, l'homogénéité du timbre, la souplesse, la légèreté et la puissance dans l'exécution, enfin la facilité à produire les nuances, les accents et les oppositions les plus diverses.

Le Quatuor est considéré comme le groupe fondamental de toute orchestration dite symphonique ou lyrique. Souvent, on l'écrit seul pendant de longs passages et quelquefois même pendant des morceaux entiers.

Camille Saint-Saëns, dans la première partie de son *Oratorio « Le Déluge »*, n'a employé que les instruments du quatuor à cordes.

Saint-Saëns. — *Le Déluge.*

The image shows a musical score for the string quartet of Camille Saint-Saëns' *Le Déluge*. The score is written for eight parts: 1^{er} Violon Solo, 2^d Violon Solo, Alto Solo, Violoncelle Solo, 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a *poco f* dynamic for the first violin solo and a *p* dynamic for the other parts. The first violin solo part features a melodic line with a *poco f* dynamic. The second violin solo part has a *p* dynamic. The alto solo part has a *p* dynamic. The violoncelle solo part has a *p* dynamic. The first violins part has a *p* dynamic and is marked *arco* and *dolce assai*. The second violins part has a *pp* dynamic and is marked *pizz.*. The altos part has a *pp* dynamic and is marked *pizz.*. The violoncelles part has a *pp* dynamic and is marked *pizz.*. The contrebasses part has a *pp* dynamic and is marked *pizz.*. The score is divided into measures by vertical bar lines.



Dans le morceau célèbre *Pizzicati* de *Sylvia*, dont la sonorité est si fine, un musicien de nos jours serait tenté d'ajouter une clarinette ou un cor jouant « pianissimo » quelques tenues, ce qui éviterait peut-être la trop grande sécheresse de cette page.

Léo Delibes. — *Sylvia*.

Allegretto

1^{rs} Violons pizz. *p*

2^{ds} Violons pizz. *p*

Altos pizz. *p*

Violoncelles pizz. *p*

Contrebasses pizz. *p*

The score is for the 'Pizzicati' section of Léo Delibes' 'Sylvia'. It is marked 'Allegretto'. The instrumentation includes five string parts: 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. Each part is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'p' (piano). The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. A crescendo marking 'sf' (sforzando) is present in the final measures of the section.

This block continues the musical score for the 'Pizzicati' section. It shows the same five string parts. The tempo remains 'Allegretto'. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings. A crescendo marking 'sf' (sforzando) is present in the final measures of the section.

De même dans ce passage du *Pré aux Clercs*, une clarinette qui doublerait « pianissimo » en blanches la partie du deuxième violon serait d'un très bon effet et ne nuirait en rien au « pizzicato » des premiers violons, qui expose le thème mélodique.

Hérold. — *Le Pré aux Clercs*.

Allegretto vivace

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons *pizz.*

Altos *pizz.*

Violoncelles et C.B. *pizz.*

Dans ce fragment de la *Cinquième Symphonie*, en employant seulement les instruments graves du quatuor, Beethoven obtient un effet expressif incomparable.

Beethoven. — 5^{me} Symphonie.

Andante con molto

Altos *p dolce*

Violoncelles *p dolce*

Contrebasses *pizz.*

p

f *p*

Selon que l'on écrit pour un orchestre plus ou moins nombreux en « cordes », on peut diviser les parties de chaque instrument ; on indiquera ces divisions par le mot divisés (div.), à moins qu'on écrive cette division sur plusieurs portées.

Notons que dans l'exemple suivant, la seconde partie des violoncelles double les contrebasses. Sans cette précaution, la contrebasse sortirait *très flou*. On ne saurait assez recommander

aux jeunes compositeurs de ne pas employer les contrebasses (à moins d'un effet spécial) sans les appuyer des violoncelles ou des bassons. Sans quoi la basse serait bien effacée.

Beethoven. — 7^{me} Symphonie.

Allegretto
ten. Div.

Altos

Violoncelles 1^{re}

Violoncelles 2^{es}
et Contrebasses

Lorsqu'on cesse de diviser les parties, on doit l'indiquer par le mot *unis*, ou bien encore par *tutti*.

Voici un exemple d'une suavité incomparable (violons divisés en quatre parties). Cette sonorité aérienne prépare admirablement le long *crescendo* qui va suivre.

Wagner. — Prélude de *Lohengrin*.

Lento

1^{rs} Violons

2^{es} Violons

3^{es} Violons

4^{es} Violons

Au deuxième acte de *Coppélia*, Léo Delibes a écrit un effet identique, mais dans un esprit bien différent, à l'apparition de la « Poupée Mystérieuse ».

Léo Delibes. — *Coppélia*.

Lent

Par une disposition opposée à celles qui précèdent, C. Saint-Saëns, dans le ballet de son opéra *Henry VIII*, a écrit, pour les premiers violons seuls, une partie importante sans accompagnement.

Saint-Saëns. — *Henry VIII*.

Moderato

Quelquefois aussi, qu'on divise ou non les parties, chacune d'elles n'est confiée qu'à un seul exécutant. On met alors l'indication *solo* aux parties auxquelles elle s'applique.

Gounod. — Faust.

Andante

Bassons

Cors en Fa

Violons

Altos

MARGUERITE

FAUST

Violoncelles

Solo

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

Solo

p

cresc.

il se fait tard!

Adieu!

Solo

cresc.

FAUST

Quoi!... je t'implore en vain

At - tends!

Solo

p

cresc.

Solo

p

p

Tutti

p

Tutti

p

Tutti

p

Lais - se ma main S'oubli - er dans la tien - ne.

L'entrée du « tutti » des cordes aux dernières mesures de cet exemple produit une sensation très prenante. On remarquera aussi que dans ce passage, la partie de basse est faite par l'alto et le basson, tandis que le violoncelle, par son timbre expressif, donne à une partie intermédiaire un relief que l'on n'aurait pas obtenu avec un autre instrument.

Rossini fait débiter l'Ouverture de *Guillaume Tell* par un quintette de violoncelles *sol* ; Wagner a reproduit une combinaison analogue au premier acte de *La Walkyrie* ; il faut remarquer à la huitième mesure de cet exemple le dégradé de la partie de basse qui aboutit à un « *pianissimo* » général.

Wagner. — *La Walkyrie.*

Andante

Un 1^{er}
Violoncelle
p

Deux 2^{es}
Deux 3^{es}
p

Deux 4^{es}
Deux 5^{es}
p

2 Contrebasses
p

più p
pp
pp
pp

Parfois, on fait chanter une partie principale à un soliste : violon, alto ou violoncelle, que le quatuor accompagne. Dans ce cas, il faut avoir le soin de ne pas écraser le soliste sous une orchestration trop lourde.

Dans l'exemple suivant, la sécheresse voulue de l'accompagnement donne un heureux relief à la partie mélodique chantée par le violon solo.

Cependant, après le trait chromatique du violon solo, deux clarinettes jouant « pianissimo » auraient apporté un nouvel élément sonore qui aurait souligné la rentrée du thème.

Hérold. — Le Pré aux Clercs.

Maestoso

Violon Solo

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pp

p

ad lib.

9

6

Dans la page suivante (œuvre caractéristique de Berlioz), nous nous trouvons en présence, par le fait de l'emploi de l'alto solo, d'une sonorité générale, discrète et pénétrante ; l'auteur a jeté comme une sorte de voile sur l'instrumentation pour en atténuer la couleur, qui restera volontairement effacée.

Berlioz. — *Harold en Italie.*

The image displays a musical score for Berlioz's *Harold en Italie*. The top system features the Alto Solo part, which begins with a melodic line in G major (one sharp) and 8/8 time. The string parts (Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses) are marked *pp* (pianissimo) and follow a rhythmic pattern of eighth notes. The Alto Solo part includes the instruction *espress.* (espressivo) and a crescendo hairpin. The bottom system continues the string parts, with the Alto Solo part re-entering with a more complex melodic line. The string parts continue their rhythmic accompaniment, with the Violoncelles and Contrebasses marked *ppp* (pianississimo) in some measures.

Cette œuvre de jeunesse de notre grand musicien romantique porte déjà l'empreinte de sa maîtrise orchestrale.

L'alto solo qui occupe une place de tout premier plan dans les trois premiers morceaux (Harold aux montagnes, Marche des pèlerins et Sérénade), ne paraît plus que par intermit- tences dans le final « Orgie de brigands », dont la brillante et forte couleur pourrait submerger la sonorité si fine du « soliste ».

Dans le fragment suivant, l'auteur aurait pu obtenir un effet différent en remplaçant les violons et altos par des clarinettes et bassons, mais alors le sentiment expressif du violoncelle solo n'aurait pas eu la sonorité intime que désirait Massenet. L'on remarquera que le discret « pizzicato » des basses suffit à marquer le temps; un redoublement quelconque eut été disgracieux et lourd.

Massenet. — *Les Erinnyes.*

Très lent

The score is for a string quartet and solo cello. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for 1^{re} Violons, 2^{de} Violons, Altos, Violoncelle Solo, and Contrebasses. The 1^{re} Violons and 2^{de} Violons play a melodic line with a *pp* dynamic. The Altos play a sustained chord with a *ppp* dynamic. The Violoncelle Solo plays a melodic line with a *pp* dynamic, marked *pizz.* (pizzicato). The Contrebasses play a rhythmic pattern with a *pp* dynamic. The second system continues the same parts, with the Violoncelle Solo and Contrebasses showing a crescendo to *sf* (sforzando) followed by a decrescendo to *dim.* (diminuendo) and then *pp*.

Le quatuor est considéré, à juste titre, comme le groupe par excellence pour accompagner les chanteurs. Nous citerons deux exemples d'un caractère très différent : dans le premier, le quatuor souligne simplement le côté dramatique du personnage.

Gluck. — *Iphigénie en Tauride.*

Andante

The score is for a string quartet and Oreste. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for 1^{re} Violons, 2^{de} Violons, Altos, ORESTE, and Basses. The 1^{re} Violons and 2^{de} Violons play a melodic line with a *p* dynamic. The Altos play a sustained chord with a *p* dynamic. ORESTE sings the lyrics "Dans cet objet tou . chant A qui je dois la vi . e". The Basses play a rhythmic pattern with a *p* dynamic.

Dans le second, par leur écriture légère, les cordes laissent la voix tout à fait à découvert.

Auber. — *Le Domino Noir.*

Allegretto *pizz.*

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

ANGELE

Violoncelles et Contrebasses

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

Ah! quelle nuit! Le moindre bruit me trouble et

m'interdit, — Et je m'arête, hélas! — à chaque pas,

Les sourdines peuvent être mises à une ou plusieurs parties du quatuor, alors que d'autres parties n'en comportent pas.

Beaucoup de compositeurs évitent de mettre trop souvent la sourdine aux altos, dont le timbre est déjà suffisamment voilé, à moins de vouloir un effet très mystérieux, comme le suivant :

Beethoven. — 5^e Concerto pour piano.

Adagio
con sordini

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p

con sordini

p

pizz.

p



On remarquera à la huitième mesure que les altos paraissent écrits au-dessous de la basse, mais, comme les contrebasses sonnent à l'octave inférieure, il s'ensuit qu'elles se trouvent réellement au-dessous des altos.

Grâce à l'homogénéité de timbre qu'ont les instruments à cordes, on peut les faire se succéder les uns aux autres dans des passages où leur étendue respective serait dépassée. Ce sera le devoir du chef d'orchestre de faire exécuter tous les enchaînements de l'exemple suivant sans le moindre heurt. Cet exemple serait très vétéilleux dans un mouvement lent.

Beethoven. — Ouverture d'Eléonore.

Andante con moto

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

The first system of the score for Beethoven's Overture to Leonore. It features four staves: 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles. The tempo is marked 'Andante con moto'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Dynamics are marked 'f' (forte) and 'p' (piano). The music shows a transition from a strong, sustained note to a more active, moving line.

The second system of the score, continuing the four staves from the first system. The dynamics remain 'p' (piano). The music continues with a similar texture, showing the interplay between the different string parts.

II. — LE QUATUOR A CORDES (Musique de Chambre)

Il nous paraît utile d'ouvrir ici une large parenthèse, afin d'étudier la forme du quatuor classique et moderne. Sans aborder le plan de la composition pure, nous examinerons le quatuor au point de vue des effets de sonorité que l'on peut en tirer.

Les jeunes musiciens trouveront un grand profit pour leurs études à se bien pénétrer des œuvres des grands classiques, modèles du genre : Haydn, Mozart, Schubert, etc., et surtout ils devront lire les quatuors de Beethoven, qui forment à eux seuls un monument musical d'une exceptionnelle grandeur. Les audaces d'écriture que l'on rencontre dans les quatuors modernes découlent toutes de ces pages si riches dont nous allons citer quelques extraits.

Il faut se reporter à la belle étude écrite par Joseph de Marliave, sur les quatuors de Beethoven pour apprécier comme il convient leurs beautés incomparables.

Dans l'*Adagio* du Quatuor (opus 131), le timbre voilé de l'alto se prête admirablement à cette phrase mélodique écrite au-dessus des deux parties de violon.

Beethoven. — Quatuor op. 131. — *Adagio*.

Adagio

1^{er} Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

L'*Andante con moto* de l'opus 130 est une forme des plus libres de l'écriture beethovénienne : l'individualité de chaque instrument s'y fait jour avec une aisance incroyable.

Beethoven. — Quatuor op. 130.

Andante con moto, ma non troppo
poco scherzoso

1^{er} Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

The image displays a page from a musical score, likely for a piano and orchestra arrangement of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written in 3/4 time and the key of B-flat major. It consists of 12 measures, organized into three systems of four staves each. The piano part is written for a grand piano, and the orchestra part is written for a full orchestra. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.', 'p', 'pp', and 'pizz.'.

Dans le *Stretto* de la Fugue du Quatuor (opus 133) dont les rythmes binaire et ternaire des deux thèmes (sujet-réponse) se heurtent et se contrarient, la sonorité reste claire et brillante.

Beethoven. — Quatuor op. 133.

Allegro

1^{er} Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando) are present. The second system continues the musical development with similar notation and dynamics. The third system shows further melodic and harmonic progression, maintaining the same notation style and dynamic markings.

Nos chefs d'orchestre des grands concerts ont renoncé à ce fâcheux travers qui consistait autrefois à faire jouer par tout l'ensemble des cordes d'un orchestre symphonique tel ou tel fragment d'un des grands quatuors de Beethoven. Les œuvres doivent être exécutées telles qu'elles ont été écrites par les compositeurs (on n'aurait pas l'idée d'altérer ou de modifier par des retouches les toiles d'un grand maître de la peinture, pas plus que d'ajouter des bras à la Vénus de Milo). Ce respect de l'œuvre écrite n'existe pas toujours. Combien de chefs d'orchestre se donnent la liberté de corriger, de réorchestrer, de dénaturer enfin, sous prétexte de la mettre au goût du jour, telle ou telle œuvre d'un musicien disparu !

Camille Saint-Saëns, le musicien français classique par excellence, a écrit deux quatuors à cordes, d'une facture claire et bien ordonnée. Dans le Quatuor (op. 112), voici un passage

typique, dans lequel le dessin prédominant de l'alto laisse à leur plan véritable les thèmes expressifs des autres parties (dessin dont s'empare ensuite le violoncelle).

Saint-Saëns. — Quatuor op. 112.

Moderato (♩ = 76)

1^{er} Violon *mf espress.*

2^d Violon

Alto *sempre piano e ritmico*

Violoncelle

dim. *p*

arco

mf espressivo

ritmico

mf espressivo

dim. *p*

cresc.

cresc.

mf

ritmico

cresc.

più cresc.
più cresc.
f
più cresc.

Dans l'*Adagio* du même quatuor, le premier violon traité en virtuose laisse chanter le thème expressif confié au second violon.

Saint-Saëns. — Quatuor op. 112.

Adagio
 1^{er} Violon
 2^d Violon
 Alto
 Violoncelle
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
appassionato
f
f
f



L'Adagio du deuxième quatuor du même auteur est d'une sonorité chaude, enveloppante, qui met en relief les thèmes expressifs.

Saint-Saëns. — Deuxième Quatuor, op. 153.

Molto adagio

1^{er} Violon 2^d Violon Alto Violoncelle

pp *pp* *pp* *pizz. pp*

p espress. *p* *p* *arco p*



Gabriel Fauré a écrit, peu de temps avant sa mort, son unique quatuor à cordes : il considérait cette forme de la musique de chambre comme une des manifestations les plus pures de notre art.

Mélodie et harmonie, inséparables l'une de l'autre dans l'œuvre faurénienne, sont profondément émouvantes dans la belle conclusion de l'*Andante* dont la sonorité s'efface peu à peu en un dégradé familier à l'auteur.

Gabriel Fauré. — Quatuor op. 121.

Four staves of music for a string quartet. The top staff (Violin I) has dynamics *f* and *cresc.*. The second staff (Violin II) has dynamics *f* and *cresc.*. The third staff (Viola) has dynamics *f* and *cresc.*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has dynamics *f* and *cresc.*. The music features various articulations and phrasing.

Four staves of music for a string quartet. The top staff (Violin I) has dynamics *p* and *cresc.*. The second staff (Violin II) has dynamics *p* and *cresc.*. The third staff (Viola) has dynamics *p* and *cresc.*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has dynamics *p* and *cresc.*. The music features various articulations and phrasing.

Four staves of music for a string quartet. The top staff (Violin I) has dynamics *f* and *dim.*. The second staff (Violin II) has dynamics *f* and *dim.*. The third staff (Viola) has dynamics *f* and *dim.*. The bottom staff (Cello/Double Bass) has dynamics *f* and *dim.*. The music features various articulations and phrasing.

Andantino, doucement expressif (80 = ♩)

1^{er} Violon
Sourdine

2^d Violon
Sourd.

Alto
Sourdine

Violoncelle
Sourdine

pizz.
pp

p *dim.*

pp

pp

pp

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

dim. *pp* *p* *très dim.*

> dim. *pp* *p* *très dim.*

dim. *pp* *p* *très dim.*

p *p* *p* *très dim.*

[illegible]

Dans le quatuor prestigieux et non moins célèbre de Maurice Ravel, nous découvrons des procédés d'écriture, des inventions sonores, qui ont servi de précieux modèles à beaucoup de jeunes musiciens.

Nous en citerons trois fragments : le premier de ces exemples est d'une sonorité souple et exquise ; le second montre une combinaison des plus ingénieuses des quatre instruments ; enfin il faut noter particulièrement dans le troisième exemple le grand effet « sonore » que produit la péroraison finale.

Ravel. — Quatuor (3 fragments).

Allegro

The image displays three fragments of Maurice Ravel's String Quartet score, arranged in three systems. Each system contains four staves: 1^{er} Violon (Violin I), 2^d Violon (Violin II), Alto (Viola), and Violoncelle (Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4.

- First Fragment:** The tempo is marked **Allegro**. The 1^{er} Violon part begins with *pp très expr.* and features a triplet of eighth notes. The 2^d Violon part starts with *pp*. The Alto part has *pp très expr.* and a triplet. The Violoncelle part is marked *pp* and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction.
- Second Fragment:** The 4^e Corde (Fourth String) part is marked *p* and *express.* The Violoncelle part is marked *mp* and *p*.
- Third Fragment:** The 1^{er} Violon part is marked *pp* and features a triplet. The 2^d Violon part is marked *pp* and features a triplet. The Alto part is marked *pp express.* and features a triplet. The Violoncelle part is marked *pp* and features a triplet.

Dans ce second fragment, le thème mélodique se détache dans la nuance « *piano* » au second violon, avant de passer avec la nuance « *mf* » au premier violon et au violoncelle. Notons plus loin le savoureux effet des deux violons jouant « *pp* » une phrase expressive à deux octaves de différence :

Pas trop lent (♩=60)

1^{er} Violon
2^d Violon
Alto
Violoncelle

pp
pizz. *expressif*
p

arco
mp très expressif
pizz.
pp

mp
p
mf
p

First system of a musical score. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a half note with a sharp sign. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The first staff is marked *mf* *expressif*. The second staff has a *pizz.* marking. The third staff is marked *mf*. The bottom staff is marked *arco* and *mf* *expressif*.

Second system of a musical score. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note, followed by a half note with a sharp sign, and then a half note with a sharp sign. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The first staff is marked *arco* and *mp*. The second staff is marked *mp*. The third staff is marked *mp*. The bottom staff is marked *mp*.

Modérément animé (♩ = 72)

Third system of a musical score. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note, followed by a half note with a sharp sign, and then a half note with a sharp sign. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The first staff is marked *sur la touche* and *pp sub.*. The second staff is marked *sur la touche* and *pp sub.*. The third staff is marked *sur la touche* and *pp sub.*. The bottom staff is marked *sur la touche* and *pp sub.*.

Fourth system of a musical score. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note, followed by a half note with a sharp sign, and then a half note with a sharp sign. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a half note and a half note with a sharp sign.

Vif et agité

1^{er} Violon
2^d Violon
Alto
Violoncelle

mf express.
mf
mf
mf

f
f
f
f

(1)
pp
pp
pp
pp
mf
pp

f
f
f
f

(1) Remarquons au 5/4 la disposition des coups d'archet amenant le grand « crescendo » aux quatre instruments.

Voici un fragment important du quatuor à cordes si sobre de lignes d'Henri Rabaud. Remarquons l'écriture de la partie d'alto : chargé tout d'abord de soutenir la basse, pour laisser à ses partenaires une grande liberté d'expression, l'alto passe au premier plan à la douzième mesure et vient clôturer par son chant pénétrant le premier épisode du morceau.

Rabaud. — Quatuor.

Adagio, molto espressivo

Two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves with various musical notes and rests. Dynamics include *p*, *pespress.*, and *p*. The second system also consists of four staves, with dynamics including *cresc.*, *dim.*, and *p*.

Dans le quatuor à cordes de Max d'Ollone, nous trouvons tout d'abord un exemple fait de légèreté et de finesse dans un mouvement très vif, puis une heureuse disposition des violons (traits en fusée) dont l'effet est des plus chatoyants.

Max d'Ollone. — Quatuor (2 fragments).

Allegro vivace

Two systems of musical notation for a string quartet. The first system is labeled **Allegro vivace** and includes dynamics like *pp*, *mf*, and *pp*. The second system includes dynamics like *f*, *pp*, *mf*, and *pp*. The staves are labeled 1^{er} Violon, 2^d Violon, Alto, and Violoncelle.

Allegro

1^{er} Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

This musical score is for measures 1 through 16 of a piece in 2/4 time, marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is arranged in four systems, each containing staves for the 1st Violin, 2nd Violin, Alto, and Cello. The first system (measures 1-4) features a rapid sixteenth-note run in the 1st Violin, with the other parts entering in measure 2. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) introduces a *sf* (sforzando) dynamic in the lower parts. The fourth system (measures 13-16) concludes with a final rapid sixteenth-note run in the 1st Violin.

Nous citerons en terminant trois exemples extraits du Quatuor de Robert Dussaut, qui sont écrits d'une plume vigoureuse et qui se rattachent à la forme néo-classique du quatuor. La sonorité en est vibrante, âpre parfois, et dans le troisième fragment le rythme volontaire de la partie de violoncelle souligne violemment le crescendo final.

Dussaut. — Quatuor (3 fragments).

1^{er} Fragment :

Presto

1^{er} Violon
2^d Violon
Alto
Violoncelle

p *pp* *poco* *mp*

Animando poco a poco

pp *cresc. poco a poco*

pp *cresc. poco a poco*

pp *cresc. poco a poco*

pp *cresc. poco a poco*

2^{me} Fragment :

[illegible]

Agitato con anima

3^{me} Fragment :

Maestoso, ma non lento Cédez //

Cédez //

1^{er} Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

mf (la 2^e fois *p*)

mf (la 2^e fois *p*)

mf (la 2^e fois *p*)

f (en dehors)
(la 2^e fois *mf*)

(*expressif*)

dim.

dim.

(*expressif*)

Allargando

Musical score for "Lento" by Franz Liszt. The score consists of four staves. The first three staves are for the right hand, and the fourth is for the left hand. The tempo is marked "Lento" and the instruction "Allargando" is present. The dynamics are marked as *p*, *cresc.*, *(mf)*, *f*, and *ff*. The final dynamic *ff* is accompanied by the word "sonore".

CHAPITRE II

GRUPE DES INSTRUMENTS A VENT EN BOIS

Ce groupe, appelé communément « les bois », comprend : la flûte, la petite flûte, le hautbois, le cor anglais, la clarinette et clarinette basse, le basson et contrebasson.

L'usage est d'écrire à l'orchestre deux parties de chaque instrument. On met ordinairement ces deux parties sur une seule portée, à moins que l'écriture en soit trop chargée ou compliquée.

Lorsqu'on se sert de la petite flûte et du cor anglais, ces instruments sont joués, le plus souvent, la petite flûte par l'un des deux flûtistes, le cor anglais par l'un des deux hautboïstes. Il sera donc prudent de n'écrire qu'une seule partie de grande flûte avec la petite, une seule partie de hautbois avec le cor anglais.

Si l'on tenait à avoir deux petites flûtes, comme l'a fait Weber dans la « chanson à boire » du *Freischütz* et Spontini dans la « Scène d'orgie » de *Nurmahal*, ou deux cors anglais, comme les a écrits Halévy dans l'air célèbre de *La Juive*, il faudrait momentanément se passer des grandes flûtes ou des hautbois.

A l'exemple de Wagner, beaucoup de compositeurs écrivent aujourd'hui l'harmonie des bois par *trois* et même par *quatre* ; mais ces dispositions ne peuvent convenir qu'aux œuvres de grande envergure que nous étudierons plus loin. Quelques grands orchestres possèdent même quatre bassons, l'un d'eux jouant le contrebasson ou le sarrusophone.

Nous trouvons dans la Réformation-Symphonie de Mendelssohn une heureuse combinaison du groupe des bois jouant par deux, qui donne une sonorité d'orgue.

Mendelssohn. — Réformation-Symphonie.

Andante con moto

The musical score is for the woodwind section of Mendelssohn's *Reformation-Symphonie*, marked "Andante con moto". It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flûtes, Hautbois, Clarinettes en Ut, and Bassons. The Flûtes staff begins with a first ending bracket labeled "1^o" and a forte dynamic "f". The Hautbois staff has a first ending bracket labeled "1^o" and a piano dynamic "p". The Clarinettes en Ut staff has a piano dynamic "p". The Bassons staff has a first ending bracket labeled "1^o" and a piano dynamic "p". The second system continues the music for all four instruments, with dynamics including *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo) for the Flûtes, Hautbois, and Clarinettes en Ut, and *mf* for the Bassons. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Il faut avoir la précaution, en écrivant les instruments à vent, de laisser aux exécutants le temps de respirer, car il serait impossible de jouer sans discontinuer comme on le ferait pour les instruments à cordes.

Si l'on tient à garder le timbre d'un instrument dans un long passage, on devra écrire alternativement la même partie à deux exécutants différents. Par exemple, dans l'exemple suivant, les flûtes et les clarinettes, par leur jeu alterné, se passent un dessin fin comme un broderie. Notons aussi le joli effet des basses doublant en « pizzicati » la voix du chanteur.

Gevaert. — Quentin Durward.

Allegro ma non troppo

Grandes Flûtes *p*

Hautbois

Clarinettes en La *p*

Bassons

Cors en Fa

Timbales Mi

1^{rs} Violons
2^{ds} Violons *pp*

Altos *pp*

QUENTIN
Au dé - tour d'un Val Paraît dans la

Violoncelles *p*

Contrebasses *p*

Quentin Durward (suite)

The musical score is presented on a system of ten staves. The top staves (1-4) contain vocal parts with various melodic lines and rests. The middle staves (5-8) contain orchestral accompaniment, including string and woodwind parts. The bottom staves (9-10) contain the vocal parts with the lyrics 'bru - me, Tout cou - vert d'é -'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'a 2' (second ending). The notation is in a standard musical format with clefs, notes, and rests.

A propos de l'écriture des voix dans les partitions d'orchestre, il est d'usage maintenant de se servir de la clé de *sol* 2^e ligne pour les soprani, contralti et ténors, au lieu des clés d'*ut* 1^{re}, 3^e et 4^e ligne.

Cependant quelques compositeurs, notamment Saint-Saëns, entrelacent la clé d'*ut* 4^e à la clé de *sol* quand ils écrivent pour les ténors, afin de faire remarquer la différence d'octave qui existe entre les voix de femmes et les voix d'hommes.

Nous ne retrouvons pas, dans le groupe des bois, l'homogénéité de timbre si appréciable dans le groupe des cordes : le hautbois, par exemple, a une sonorité un peu perçante, qui est très différente de celle de la flûte ou de la clarinette. Mais, dans la continuation d'un même dessin, on peut tirer un heureux parti de la variété des timbres, ainsi que le démontre le fragment suivant :

Auber. — *Le Dieu et la Bayadère.*

Andantino

The musical score is written for five parts: Petite Flûte, Grande Flûte, Hautbois, Clarinettes en Sib, and Quatuor. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Hautbois and Clarinettes en Sib have 'Solo' markings. The string section (Quatuor) has a 'p' (piano) marking. The score shows a melodic line in the woodwinds and a sustained harmonic background in the strings.

Cet effet pourrait être encore plus significatif en remplaçant les tenues des cordes par 2 cors et 2 bassons.

Le mariage des cors aux instruments à vent en bois produit un très bon effet : Mozart s'en est servi fréquemment ; notons cet exemple de la *Troisième Symphonie*, dans lequel les clarinettes trouvent un emploi très différent l'un de l'autre (chant et accompagnement), ainsi que l'impression « d'écho » de la flûte.

Mozart. — *Troisième Symphonie*.

Allegretto

Flûtes

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Mi \flat

1^{rs} Violons
2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

L'alternance des formules d'accompagnement entre les instruments à cordes, les bassons et les cors fera ressortir la légèreté des premiers.

Dans *Zampa*, le compositeur Hérold donne aux « bois » une douceur enveloppante, tandis que les quatre cors forment un fond harmonique jouant « pianissimo ».

Hérold. — *Zampa*.

Andante

1^{re} Flûte

2^e Flûte

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

1^{er} et 2^e Cors
en La

3^e et 4^e Cors
en Mi

L'association des cors aux clarinettes et aux bassons, employée par Wagner dans l'Ouverture du *Tannhäuser*, est d'une sonorité très enveloppante, qui atteint cependant à un « pianissimo » lointain ; on peut s'étonner du peu d'intérêt qu'offre la partie du troisième cor, qui aurait pu se joindre aux autres cors ou aux bassons. Ceux-ci écrits « à deux » donnent un excellent soutien à la basse de l'harmonie.

Wagner. — *Tannhäuser*, Ouverture.

Andante maestoso

2 Clarinettes en La

2 Cors chrom. en Mi

1 Cor ordinaire en Mi

2 Bassons

p

à 2

Pour obtenir une sonorité très « dépouillée », Wagner se sert uniquement des bois dans l'accompagnement de la « Prière d'Elisabeth », au troisième acte du *Tannhäuser*. Il en use de même dans la « Cantilène » d'Elsa à son balcon, au deuxième acte de *Lohengrin* : les flûtes et les clarinettes, par leur timbre si pur, donnent à cette page une sensation très poétique.

Wagner. — *Lohengrin*.

Lento

Flûtes 1 2 3

Hautbois

Cor anglais

Clarinettes en Si

Clarinette basse en Si

Bassons

Harpe

ELSA

Fl.

Hautb.

Cor A.

Clar.

Bons

p *p dolce* *espr.* *p* *più p* *pp*

Lohengrin (suite)

Fl. 1 *p*

2 *p*

3

Hautb. 1^o *pp*

Cor A. *pp*

Clar. 2^o *pp*

Bons 1^o *pp*

ELSA

Vous que troublait na-guère L'Écho de mes soupirs, —

Fl. 1 *p* *pp*

Fl. 2 *p* *pp*

Hautb. *p*

Cor A. *p*

Clar. 2^o *p* *p dolce*

Clar. B. *p* *pp*

Bons *p*

Cors en Fa *p*

Elsa *p più p* *p dolce*

De mon destin pros. pè - re Soy - ez té-moins, zé-phyrs!

Cette sonorité si enveloppée des « bois » apporte une couleur discrète très apaisante à cet épisode, après les scènes tumultueuses qui l'ont précédé. Notons que Wagner ne fait intervenir les cors « pianissimo » qu'aux dernières mesures de la phrase d'Elsa.

CHAPITRE III

RÉUNION DES GROUPES : CORDES ET BOIS

Les instruments à vent en bois se joignent assez souvent aux cordes pour les renforcer, les doubler, soit à l'unisson, soit à une autre octave, mais l'abus de ce moyen facile produit une orchestration pauvre et sans intérêt.

A moins d'un effet voulu, il est préférable de donner à chacun des groupes une marque distincte, en rapport avec ses qualités naturelles. Tantôt l'intérêt est indiqué dans l'un ou l'autre groupe, tantôt ils ont tous deux une égale importance, et parfois ils sont enchevêtrés l'un dans l'autre ; tantôt encore, ils se séparent, se répondent, puis se rejoignent dans une seule masse.

Il n'est pas possible de citer ici tous les exemples que produit l'assemblage partiel ou complet des deux groupes, ils sont trop variés ; nous nous bornerons à en reproduire quelques-uns avec l'espoir qu'ils aideront à en faire découvrir d'autres.

Dans l'exemple suivant, la mélodie se détache au hautbois, tandis que les cordes la soutiennent par des dessins ou des accords discrets.

Haydn. — Les Saisons.

Adagio

Hautbois
dolce

Violons
p *f* *p*

Altos
p *f* *p*

Violoncelles
et Contrebasses
p *f* *p*

Voici un instrument à vent accompagné d'un autre manière : le fréuissement des violons dans l'aigu laisse à découvert le chant expressif de la clarinette.

Halévy. — *La Reine de Chypre.*

Allegro moderato

1^{re} Clarinette en La

Cor chromatique en Mi

Violons *ppp*

Altos *ppp*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.*

Deux instruments à vent jouent à l'octave un thème accompagné par le *pizzicato* des cordes, lequel s'enchevêtre autour du thème expressif.

Mendelssohn. — Symphonie-Cantate.

Allegretto

Hautbois Solo *p*

Bassons Solo *p*

1^{rs} Violons *pizz.*

2^{ds} Violons *cresc.*

Altos *pizz.* *cresc.*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *cresc.*

cresc. *sf* *dim.* *p*

cresc. *sf* *dim.* *p*

p

p

p

p

Voici un charmant épisode, au premier acte de *Guillaume Tell*, qui est d'une délicieuse fraîcheur d'orchestre : les clarinettes et bassons doublent le chœur des femmes, tandis que les seconds violons et altos déroulent de fines broderies et que les premiers violons et violoncelles, par leurs « *pizzicati* » donnent de la légèreté à tout l'ensemble.

Rossini. — *Guillaume Tell.*

Maestoso

Clarinettes en Ut

Cors en Sol

Cors en Mi

Bassons

Violons

Altos

CHOEUR

Aux chants joy.

Violoncelles

pizz.

Contrebasses

pizz.

Guillaume Tell (suite)

Musical score for *Guillaume Tell* (suite) by Rossini, page 161. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a pizzicato section and several sixteenth-note passages marked with a '6' for sixteenth notes. The vocal line has lyrics in French: "eux qui re - - - ten - tis - sent Quenos ac."

Rossini comme la plupart des compositeurs de son époque emploie la clarinette en *ut*, tombée en désuétude pendant une longue période d'années et qui reprend de nos jours sa place normale, à côté des clarinettes *si b* et *la*.

Les maîtres classiques ont employé souvent la combinaison suivante, dans laquelle les bois et les cors font un rythme d'accompagnement qui laisse à découvert le thème incisif des premiers violons ; les basses font un écho « pianissimo ». Notons aussi le léger « pizzicato » des seconds violons et altos.

Beethoven. — 8^{me} Symphonie.

Allegretto scherzando

Hautbois
Clarinettes en Sib
Bassons
Cors en Sib
Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

pp sempre staccato
pp sempre staccato
pp sempre staccato
pp sempre staccato
pp pizz.
pp
pizz.
pp

Effet analogue dans la *Symphonie Italienne* de Mendelssohn, mais cette fois la partie supérieure est jouée par les flûtes, alors que dans l'exemple précédent elle était tenue par les hautbois. L'effet fulgurant de cette page a servi souvent de précieux modèle.

Mendelssohn. — *Symphonie Italienne.*

Allegro vivace

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Flûtes, Clarinettes en La, Bassons, Cors en La, 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, and Altos velles et C. B. The key signature is F major (one sharp), and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system includes dynamic markings like 'fp' (fortissimo) and 'pizz.' (pizzicato). The second system continues the orchestration, including 'arco' (arco) and 'p' (piano) markings.

Nous signalons dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz un effet charmant de bois et quatuor se répondant. Notons ici que la flûte joue à la tierce inférieure du hautbois, dans un registre excellent pour elle, avec la nuance « piano ».

Berlioz. — *L'Enfance du Christ.*

Allegretto grazioso

The image displays a musical score for Berlioz's *L'Enfance du Christ*, specifically the section titled "Allegretto grazioso". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for the 1^{re} Flûte, Hautbois, Clarinettes en La, 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The woodwinds (Flute and Oboe) play a melodic line in the upper register, while the strings provide a harmonic accompaniment. The second system continues the musical material, showing the interaction between the woodwinds and the string quartet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano).

Voici un passage qui est d'une exquise poésie. Il faut remarquer l'adresse avec laquelle le compositeur enchevêtre flûtes et clarinettes ; Weber tire un parti délicieux des oppositions des groupes jouant « pianissimo ».

Weber. — *Obéron* (Ouverture).

Adagio sostenuto

Flûtes
Clarinettes en La
Bassons
Cors en Ré
Cors en La
Trompettes en Ré
1^{rs} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles

p
con sordini
p vlles
Altos *pp*
ppp
staccato
ppp
staccato ppp
vlles

Obéron (suite)

The image displays two systems of a musical score for the piece "Obéron (suite)". Each system consists of eight staves, representing a full orchestra. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a traditional musical notation style.

System 1:

- Staff 1 (Flute):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.
- Staff 2 (Clarinet):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 3 (Bassoon):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 4 (Violin I):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 5 (Violin II):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 6 (Viola):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 7 (Cello):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 8 (Double Bass):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.

System 2:

- Staff 1 (Flute):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 2 (Clarinet):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 3 (Bassoon):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 4 (Violin I):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 5 (Violin II):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 6 (Viola):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 7 (Cello):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.
- Staff 8 (Double Bass):** Features a melodic line starting in the second measure with a *pp* dynamic marking.

Additional markings include *pp possibile* on the Clarinet and Violin II staves, and *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings on the Cello and Double Bass staves.

Weber écrit les deux bassons jouant « pianissimo » à l'unisson pour soutenir la sonorité plus incisive des groupes des cors et des trompettes.

Léo Delibes a orchestré d'une façon savoureuse ce passage de *Lakmé*. Le frémissement « pianissimo » des violons divisés souligne le dessin ondulant de la flûte et de la clarinette jouant dans le grave ; cette sonorité fluide laisse la voix absolument à découvert.

Léo Delibes. — *Lakmé*.

Andante quasi allegretto

1^{re} Flûte Solo
Solo
p

1^{re} Clarinette Solo en Sib
bien soutenu
p

1^{er} Cor en Ré b

Harpe

Violons
Div.
pp

Altos
pp

LAKMÉ
p
Elle échappe à tous les yeux, Dehors rien ne la relève - le...

Violoncelles
p

Contrebasses
pizz.

On trouve quelquefois l'alternance d'un même dessin entre les deux groupes. Dans ce fragment du *Roi d'Ys*, la flûte dans le grave donne l'impression d'une trompette « en sourdine » jouant *piano*. Notons aussi à la cinquième mesure l'entrée des seconds violons, jouant « pianissimo » sur la quatrième corde, ainsi que le « pizzicato » général des basses soulignant légèrement l'harmonie.

Lalo. — Le Roi d'Ys.

Moderato

Flûtes *mf*

Hautbois

Clarinettes en Si b

1 Cor en Fa *p*

Violons

Altos

MYLIO
Il nous dé - li - vre de cru - els en - ne -

Violoncelles *pizz.* *ppp*

Contrebasses *pizz.* *ppp*

Le Roi d'Ys (suite)

The musical score is written for piano and voice. It consists of ten staves. The first five staves are for the piano accompaniment, and the last three are for the vocal melody. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features intricate arpeggiated figures in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal melody is written in a soprano clef and includes the lyrics: "mis, Puis il met votre main dans la". The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *dolce* (sweetly). The piano part is labeled "4^e Corde" (4th string) in the middle of the score.

4^e Corde

pp

dolce

mis, Puis il met votre main dans la

pp

Tout ce passage est un véritable modèle d'accompagnement de la voix. On ne saurait trop recommander aux jeunes musiciens d'en méditer la lecture.

CHAPITRE IV

GROUPE DES INSTRUMENTS A VENT EN CUIVRE

Ce groupe comprend : le cor, la trompette, le cornet à pistons, le trombone, le tuba, les saxophones, saxhorns, etc...

On écrit le plus souvent quatre parties de cor que les compositeurs disposent ainsi : premiers cors (1 et 3), seconds cors (2 et 4).

La plupart des orchestres français ne possèdent que deux trompettes, et les exécutants jouent alternativement lorsqu'il y a lieu, les parties de trompettes et de cornets à pistons, mais dans les grands orchestres symphoniques, ce pupitre compte jusqu'à quatre et cinq exécutants. Cette combinaison permet d'écrire deux ou trois parties de trompette et deux parties de cornet.

On écrit généralement trois parties de trombone, disposées sur deux portées. On ne se sert en France que du trombone ténor à coulisse, que l'on écrit alternativement en clé d'*ut* quatrième et en clé de *fa*.

Les trois parties de trombone remplacent la désignation que l'on faisait autrefois dans les anciennes partitions où l'on écrivait les trombones alto, ténor et basse.

Nous avons déjà dit que l'emploi de l'ophicléide était complètement abandonné ; cet instrument est remplacé par le tuba, qui s'écrit sur la portée inférieure des trombones.

L'ensemble de ce groupe est appelé communément *les cuivres*. On trouve dans cette famille une unité de timbre beaucoup plus grande que dans le groupe *des bois*. Cependant, les cors n'ont pas le timbre clair et éclatant de leurs partenaires : leur sonorité moelleuse, légèrement voilée, peut servir de transition entre les cordes et les bois.

Quoique l'on rencontre souvent des soli de cor, de trompette, de cornet ou même de trombone, le rôle principal des instruments en cuivre réside dans leur ensemble et leur cohésion. Moins variés de caractère, moins riches en moyens d'expression et d'exécution que les cordes et les bois, les cuivres n'occupent que le troisième rang dans l'ordre d'importance des différents groupes de l'orchestre.

Un maître classique, Gluck, un illustre compositeur contemporain, Debussy, ont donné dans leurs œuvres dramatiques un relief considérable au groupe des cuivres, en évitant de l'employer à tout propos et en le faisant intervenir seulement dans les moments les plus pathétiques.

Voici un exemple, familier chez Meyerbeer, de l'emploi des cuivres en groupe isolé : la trivialité naturelle des pistons disparaît dans cette sonorité large et onctueuse.

Meyerbeer. — *L'Africaine*.

Allegro moderato

The musical score is for a brass ensemble from Meyerbeer's *L'Africaine*. It consists of four staves: Cors chrom. en Ré (top), Pistons en La, Trombones, and Tuba (bottom). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The first staff (Cors chrom. en Ré) has a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff (Pistons en La) has a *cresc.* marking. The third staff (Trombones) has a *cresc.* marking. The fourth staff (Tuba) has a *cresc.* marking. The score ends with a *p* (piano) dynamic.

Remarquons, dans la page suivante, que le groupe des cuivres jouant « *piano* » laisse parfaitement à découvert la voix de l'interprète.

Wagner. — Tannhäuser.

Andante

Trompettes en Mi b

3 Trombones

Tuba

TANNHÄUSER

Et sa voix an - non -

Voici encore des cuivres jouant *piano*, pour accompagner une phrase de chant ; chose curieuse, on a l'impression que le chanteur domine les cuivres d'une octave, alors qu'il est à l'échelle des cornets à pistons. L'écriture des parties de trombone est à étudier, le croisement des trois instruments donne un *fond* des plus parfaits.

Berlioz. — Damnation de Faust.

Moderato

Pistons en La

Trombones

MÉPHISTO

Voici des ro - ses, De cette nuit é - clo - ses.

Sur — ce lit embaumé, O — mon Faust bien aimé, re - po - se.

Les cors forment quelquefois à eux seuls comme une sorte de quatuor de cuivres très homogène. Dans l'exemple suivant du poème symphonique *Phaëton* ils sont complètement à découvert : notons ici que c'est au second cor qu'est confié la partie la plus grave.

Saint-Saëns. — *Phaëton*.

Espressivo

2 Cors en Mi b

2 Cors chrom. en Fa

mf

Dans une page brillante, *Fanfare de la Péri*, qui sert de prélude au poème chorégraphique de Paul Dukas, l'auteur écrit trois trompettes en *ut*, quatre cors en *fa*, trois trombones ténor et un tuba, formant un ensemble de cuivres homogène et d'une sonorité éclatante, sans dureté de son. Nous en donnons ici deux extraits : dans le premier, une des trompettes vient doubler le thème des cors pour en affermir le timbre ; dans le second, le rythme vigoureux des trompettes, cors et trombones, scande le grand *crescendo* final qui est d'un puissant effet sonore.

Paul Dukas. — *Fanfare de la Péri* (1^{er} fragment).

Modérément animé

1

Tromp. en Ut

2

8

Cors en Fa

1

2

8

4

Tromb.

1

2

8

Tuba

Fanfare de la Péri (1^{er} fragment) (suite)

L'auteur écrit les parties de cors et de trompettes sans mettre d'accidents à la clé : formule familière à beaucoup de compositeurs modernes.

Paul Dukas. — *Fanfare de la Péri* (2^me fragment)

The musical score is arranged in four systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system includes Trompe en Ut (1 and 2), Cors en Fa (1 and 2), and Tuba. The second system includes Trombone (1 and 2) and Tuba. The third system includes Trompe en Ut (1 and 2), Cors en Fa (1 and 2), Trombone (1 and 2), and Tuba. The fourth system includes Trompe en Ut (1 and 2), Cors en Fa (1 and 2), Trombone (1 and 2), and Tuba. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a powerful, rhythmic melody with triplets and accents. The Tuba part is particularly prominent as the bass foundation.

Il faut remarquer aussi dans ces exemples l'emploi du *Tuba* comme *unique* basse fondamentale de tout cet appareil sonore.

Fanfare de la Péri (2^m fragment) (suite)

Enlargissant

1^o Tempo

Notons à la dernière mesure de cet exemple le fulgurant crépitement des trois trompettes. Dans tout le cours de la partition l'auteur les place logiquement au-dessus des portées des cors.

CHAPITRE V

RÉUNION DU GROUPE DES CUIVRES AUX CORDES ET AUX BOIS

L'association des trompettes et des trombones avec seulement les instruments à cordes n'est pas fréquente ; en général, les instruments en bois servent de transition entre ces deux sonorités si différentes l'une de l'autre. On trouve cependant des exemples de cette combinaison, notamment dans les œuvres dramatiques de Gluck et des musiciens de sa génération.

Dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, dont l'exemple ci-après est identique, pour que le dessin incisif des cordes puisse bien « sortir », il faut que ce passage soit joué strictement en mesure. Or, certains « Kapellmeister » ont imaginé d'élargir le quatrième temps de la première et troisième mesure, pour donner plus d'accent à l'entrée des cuivres : de ce fait, la partie des cordes est impossible à placer rythmiquement et l'auteur est trahi

Wagner. — *Les Maîtres Chanteurs* (Acte III).

Moderato 10

1^{re} et 2^e
Trompettes
en Fa

3^e Trompette
en Ut

1^{er} et 2^e
Trombones

3^e Trombone

Tuba

Timbales

Violons

Altos

CHŒUR

Violoncelles
et Contrebasses

Ehrt eu - re

Les Maîtres Chanteurs (suite)

deut - - - - - schen Mei - - - - - ster.

Wagner a eu le scrupule d'écrire pour les contrebasses une formule facile à la troisième et cinquième mesures ; nos contrebassistes modernes joueraient parfaitement en « fusée » cette gamme des violoncelles.

Dans cette scène de la Saint-Barthélemy, au cinquième acte des *Huguenots*, le thème des cuivres, martelé par le quatuor à cordes, donne une impression des plus âpres, d'un fanatisme féroce.

Meyerbeer. — *Les Huguenots.*

Allegro feroce

4 Trompettes en Ré *f*

1 Trompette à pistons en Ut *f*

2 Cors en Ré *f*

2 Cors en Fa *f*

2 Trombones *f*

1^{rs} Violons *f*

2^{ds} Violons *f*

Altos *f*

VALENTINE

Ces en-fants, ces

CHŒUR DE FEMMES

Non!

CHŒUR D'HOMMES

Re-négats, grâce ou mort. Votre heu-re son-ne.

Re-négats, grâce ou mort. Votre heu-re son-ne.

Violoncelles et Contrebasses *f*

Voici une association de cuivres et bois assez fréquente : notons l'attaque audacieuse des trompettes en *ré*, jouant à un demi-ton de distance avec les flûtes, hautbois et clarinettes. Il eût été préférable peut-être d'écrire les flûtes « à deux » à la partie supérieure, car cette seconde flûte est complètement perdue dans la région du *medium*.

Beethoven. — 9^{me} Symphonie.

Presto

Flûtes
ff

Hautbois
ff

Clarinettes
en Sib
ff

Bassons
ff

Contrebasson
ff

Cors en Ré
ff

Cors en Sib
ff

Trompettes
en Ré
ff

Timbales
Ré-La
ff

Dans le passage suivant, qui est d'une superbe sonorité, les bassons et les cors se mêlent aux trombones dans un admirable fondu.

Rossini. — *Siège de Corinthe.*

Maestoso

Bassons *ff*

Cors en Fa *ff*

Cors en Ut *ff*

Trompettes en Ut *ff*

Trombones et Tuba *ff*

Timbales Ut-Fa *ff* *tr*

MAHOMET

Guerriers, relevez-vous!

Impression de *stridence* produite par les cors jouant fortissimo « cuivré », dans la « Chasse Infernale » du *Freischütz*.

Weber. — *Freischütz.*

Allegro

Bassons *sempre ff*

1^{er} Cor en Sib aigu *sempre ff*

2^e Cor en Fa *sempre ff*

3^e et 4^e Cors en Mi b (= Fa b) *ff* *sempre*

3^e Trombone *sempre ff*



Dans la scène du « Commandeur » de *Don Juan*, Mozart fait intervenir les trombones pour la première fois au cours de l'ouvrage, et cet effet saisissant est d'une incomparable grandeur. Nous avons ici un mélange très cohérent des trois groupes de l'orchestre jouant « piano ».

Mozart. — *Don Juan.*

Adagio

Hautbois	
Clarinettes en Sib	
Bassons	
1 ^{er} Trombone	
2 ^e Trombone	
3 ^e Trombone	
IL COMMANDATORE	 Ri-bal-do au-da-ce Lascia am-or-ti la pa-ce
Violoncelles et Contrebasses	

L'exemple suivant nous montre les violoncelles et contrebasses doublant les bassons dans un passage joué par les bois soli. C'est peut-être la première fois que nous voyons apparaître dans l'orchestre les quatre cors chromatiques. Remarquons avec quel soin l'auteur les dispose. Cette page est d'une légèreté rythmique des plus frappantes.

Massenet. — *Esclarmonde.*

Allegretto moderato 19

Hautbois	
Clarinettes en La	
Bassons	
4 Cors chrom. en Fa	
2 Trompettes en Fa	
Timbales Mi-Si	
Triangle	
PARSEÏS	
Violoncelles	
Contrebasses	

C'est Ené-as!... c'est lui!...

Esclarmonde (suite)

The musical score is written for a piano and voice. It consists of 11 staves. The first system (staves 1-5) features a piano introduction with the instruction "et bien rythmé". The second system (staves 6-10) includes a vocal line with the lyrics "C'est mon fidèle ami qui revient au jour d'hui!" and a piano accompaniment. The third system (staves 11-15) continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures of two sharps (F# and C#), time signatures, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *tr*. There are also performance instructions like "à 2" and "léger et bien rythmé".

et bien rythmé

à 2

cresc.

à 2

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

10

léger et bien rythmé

cresc.

10

C'est mon fidèle ami qui revient au jour d'hui!

rythmé

cresc.

rythmé

cresc.

L'auteur emploie souvent la nuance *mp*, notation détestable qui amène une confusion entre le *mf* et le *pp*.

CHAPITRE VI

GROUPE DES INSTRUMENTS A PERCUSSION ET A CLAVIER

Ce groupe n'offre pas assez de ressources musicales pour être utilisé autrement que par l'adjonction partielle ou totale des instruments formant les autres groupes. Sa fonction se borne surtout à augmenter la sonorité de l'orchestre, à marquer les rythmes, à scander en quelque sorte le mouvement général et à colorer extérieurement la partie symphonique.

Dans cette famille, les **timbales** occupent le premier rang. Un grand nombre de partitions des maîtres anciens ne contiennent même que ces seuls instruments de percussion. La faculté de les accorder et la facilité avec laquelle on exécute les rythmes les plus variés permettent de leur confier des parties caractéristiques.

La **grosse caisse** est usitée surtout dans le « fortissimo » avec la masse entière de l'orchestre ; associée aux cymbales, elle accentue quelquefois le point culminant d'un *crescendo*. Au début du dix-neuvième siècle, Rossini et ses adeptes en ont fait un emploi quelque peu exagéré et bruyant. Les musiciens modernes l'utilisent beaucoup dans le *piano*, pour faire des roulements lointains ; employée avec les timbales dans cette nuance sourde, elle peut produire des effets saisissants.

On a renoncé aussi à se servir des **cymbales** étroitement liées à la grosse caisse ; autrefois, le même exécutant jouait en même temps les deux instruments, ce qui était absolument affreux et d'une trivialité révoltante. Cet usage est complètement abandonné aujourd'hui ; la grosse caisse et la cymbale sont traitées différemment l'une de l'autre ; c'est la règle absolue dans les partitions modernes. Employées avec discrétion, les cymbales peuvent produire une sensation des plus impressionnantes ; que l'on se souvienne des quatre coups de cymbale du « Prélude » de *Lohengrin*. Les deux premiers au point culminant, en pleine force ; les deux seconds dans la nuance « piano » et « pianissimo », au *decrescendo* de l'orchestre.

Le timbre clair et gai du **triangle** convient surtout aux passages légers et pittoresques ; il faut éviter d'en abuser, car employée à l'excès, la sonorité de cet instrument devient fatigante.

Comme les timbales, le **tambour** (caisse claire) exécute avec facilité les rythmes les plus variés : la nature de cet instrument le prédispose aux effets de musique martiale, héroïque et même pittoresque. Auber n'a-t-il pas commencé l'Ouverture de *Fra Diavolo* par un « solo » de tambour, et de nos jours, Claude Debussy ne le fait-il pas intervenir d'une façon inattendue dans le second morceau de sa Suite Symphonique, « Printemps » ?

Le **tam-tam** est plus rarement usité ; son emploi, d'un effet intense, doit toujours être motivé par une situation dramatique. Employé dans la force, un coup de tam-tam domine toute la puissance de l'orchestre. Il y en a un exemple « formidable », le mot n'est pas trop fort, dans le vigoureux Final du *Psaume* de Florent Schmitt.

Les castagnettes et le tambour de basque (réservés aux musiques d'Espagne), les grelots, les crotales, etc., ajoutent une couleur vive à des morceaux de caractère pittoresque.

Alexandre Tcherepnine, dans sa *Symphonie en mi*, a écrit un second morceau orchestré uniquement avec des instruments de la batterie. En voici la composition : castagnettes, triangle, deux tambours militaires, tambourin, deux cymbales, une grosse caisse et un tam-tam, instru-

ments à sons indéterminés auxquels vient s'ajouter la masse des cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses), frappant avec le bois de l'archet le bois de leurs instruments. Nous donnons ici la conclusion « fortissimo » de cet effet de « bruissement » que l'on ne saurait nommer autrement, puisque l'auteur n'a voulu associer à la batterie ni thème mélodique, ni harmonies même discordantes...

Tcherepnine. — Symphonie.

Tamb. mil. saut.
 Tambourin
 Cymb.
 Gr.C.

Cast.
 Tamb. mil. avec t.
 Tamb. mil. sans t.
 Tambourin
 Cymb.
 Gr.C.

10

Cast.
 Trg.
 Tamb. mil. avec t.
 Tamb. mil. sans t.
 Tambourin
 Cymb. I
 Cymb.
 Gr.C.

Cast.
 Trg.
 Tamb. mil. avec t.
 Tamb. mil. sans t.
 Tambourin
 L. à c.
 Cymb. I
 Cymb.
 Gr.C.
 T.T.

Les instruments à clavier : célesta, xylophone, jeux de timbres, etc., sont très usités dans les œuvres de l'école moderne ; on les associe de préférence aux instruments à vent (bois).

Dans *Nuit*, de Gustave Samazeuilh, nous trouvons un curieux exemple du « célesta » absolument à découvert ; la descente chromatique sous la pédale suraiguë de harpe est d'une exquise fluidité.

Samazeuilh. — *Nuit*.

Prenez la 3^e Flûte

Retenu - - - -

Fl. 1.

Fl. 2.

Fl. 3.

Soli bouchés

mp poco *sfz*

Cor 1.

Cor 2.

Trp.

Trg.

Tamb. H.

Cymb.

J. de Timb.

Cl.

4^e Harpe

Retenu - - - -

cap. 1.2

1^{re} Vns

cap. 3

cap. 1.2

2^{es} Vns

cap. 3

cap. 1.2.3

Altos

1^{re} aut.

cap. 1.2

Violon.

cap. 3

C. B.

poco cresc.

poco cresc.

Nous remarquons, dans l'extrait suivant de la *Rhapsodie Roumaine*, de Stan Golestan, un effet de grondement lointain produit par un roulement « pp » et nuancé sur la grosse caisse avec une simple ponctuation de timbales à la seconde mesure.

Stan Golestan. -- Rhapsodie Roumaine.

(Allegro) 17 *legre*

Fl.

O. A.

Cl.

Bons

Cors

Timb.

G. C.

1^{re} Harpe

2^e Harpe

1^{re} Vns

2^{es} Vns

Altos

Velles

C. B.

pp

pp

pp

pp

pp

Dans le vif Scherzo du *Joli Jeu du Furet*, Roger-Ducasse écrit une cloche en *mi* \flat (associée aux harpes) qui annonce en quelque sorte la fougueuse péroration de son brillant morceau.

Roger-Ducasse. — Joli Jeu du Furet.

Excerpt from the musical score for *Joli Jeu du Furet* by Roger-Ducasse. The score features three staves: Tromp. (Trumpet), Cloche (Bell), and Harpes (Harp). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The Tromp. part includes a section marked 'Sourdines' (muted) with a '2' indicating a second ending. The Cloche and Harpes parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'ff' (fortissimo). The Cloche part also includes a section marked 'f dim. molto' (f marcato, molto diminuendo).

Debussy a employé avec bonheur les cymbales frappées « pianissimo » et surtout en roulement léger avec baguettes de bois, au tableau de la grotte de *Pelléas*, effet scintillant qui reste cependant dans la pénombre.

Debussy. — Pelléas et Mélisande.

Excerpt from the musical score for *Pelléas et Mélisande* by Debussy. The score features multiple staves for various instruments: Fl. (Flute), Hrb. (Horn), Cl. (Clarinet), Bœes. (Bassoon), Cors. (Cor), 1° H. (First Harp), 2° H. (Second Harp), Cymb. (Cymbal), and P. (Piano). The score includes various musical notations such as 'un peu en dehors' (a little out of tune), 'p doux et expressif' (piano, soft and expressive), 'pp' (pianissimo), 'glissando' (glissando), and 'sans sourdines' (without mutes). The 1° H. and 2° H. parts include specific chordal instructions: 1° H. (Sol ♭, Mi ♭, Ré ♭, Si ♭) and 2° H. (Ré ♭, Do ♭, Si ♭, La ♭, Sol ♭, Fa ♭, Mi ♭). The Cymb. part is marked 'pp' (pianissimo). The P. part includes the lyrics 'Oh!... voici la clarté'.

CHAPITRE VII

EMPLOI DE LA HARPE

La harpe ne fait partie d'aucun groupe, mais se rattache fréquemment au groupe des cordes et des bois. Les anciens maîtres l'employaient rarement, tandis que de nos jours, les partitions abondent en soli, en dessins d'accompagnement, en passages de toutes sortes.

La harpe ne doit jamais servir aux parties de remplissage ; elle ne se fond avec aucun des autres timbres de l'orchestre, et conserve toujours son caractère distinctif. Il ne faudra donc pas couvrir sa sonorité, relativement discrète, par une masse instrumentale trop chargée.

Quelques orchestres possèdent deux et trois harpistes ; les compositeurs en usent fréquemment, en écrivant deux parties distinctes.

Dès que cet instrument a fait son apparition à l'orchestre, les musiciens lui ont donné un rôle d'accompagnement qui ressemblait trop à celui du piano. Tel est l'exemple suivant, d'une écriture vraiment rudimentaire, et dans lequel une tenue de cor ou de clarinette et quelques « pizzicato » des cordes pourraient masquer la pauvreté sonore.

Meyerbeer. — *L'Africaine*

Andante sostenuto

The musical score is for a scene from Meyerbeer's *L'Africaine*. It features four staves: Hautbois, Harpes, SELICA, and VASCO. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The Harpes part is written for two harps, with a complex arpeggiated figure in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. The vocal parts (SELICA and VASCO) are written in a simple, rudimentary style. The lyrics for the vocal parts are 'O ma Se - - li'.

- ca vous ré - - - gnez sur mon

Voici, par contraste, un emploi très fin de la harpe dans l'aigu, venant s'allier au timbre des flûtes et des hautbois.

Lalo. — *Symphonie Espagnole.*

Allegro

Petite Flûte *ppp*

1 Grande Flûte *ppp*

2 Hautbois *ppp*

1 Basson *ppp*

1 Harpe *ppp*

Remarquons aussi que les deux harpes atténuent la sonorité un peu agressive dans l'aigu des parties de flûte et de petite flûte.

L'association de la harpe et du cor dans un même dessin nous donne l'illusion de *cloches sonores* ; en voici un effet qui a fait école :

Joncières. — Dimitri.

Andantino

Clarinettes en Sib *Solo* *pp*

Bassons *Solo* *pp*

Cors en Fa *Solo* *mf*

Harpes *mf*

1^{rs} Violons *Sourdines* *pp*

2^{ds} Violons *Sourdines* *pp*

Altos *Sourdines* *pp*

DIMITRI

Mos - cou, voi - ci la vil - le

Violoncelles et Contrebasses *Sourdines* *pp*

The musical score is written for a full orchestra and a soloist. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The instruments listed on the left are: Clarinettes en Sib (Soprano and Alto clefs), Bassons (Bass clef), Cors en Fa (Soprano and Alto clefs), Harpes (Grand staff), 1^{rs} Violons (Soprano clef), 2^{ds} Violons (Soprano clef), Altos (Alto clef), DIMITRI (Soprano clef), and Violoncelles et Contrebasses (Bass clef). The Clarinettes and Bassons have a 'Solo' marking and play a melodic line with triplets. The Cors, Harpes, and Violoncelles/Contrebasses play a sustained harmonic background. The 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, and Altos are marked 'Sourdines' and play a sustained harmonic background. The soloist, DIMITRI, has a vocal line with the lyrics 'Mos - cou, voi - ci la vil - le'.

Berlioz a fait un emploi suave et poétique des sons harmoniques de la harpe, effet qui a été bien souvent imité. La partie de la seconde flûte est prolongée par le son de la harpe, dans un écho mystérieux.

Berlioz. — *Damnation de Faust* (Ballet des Sylphes).

Allegro

Flûtes *pp*

2 Harpes Sons harmoniques

1^{rs} Violons avec sourdines *pp*

2^{ds} Violons avec sourdines *pp* Divisés

Altos avec sourdines *pp*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

Ravel. — Concerto pour Piano.

22 Andante
Quasi cadenza 8--
Solo *pp* *marcato? il canto* *glissando a piacere* *pl*

Arpa

Piano

22 Andante

Viol.

Viola

3 Vle.

C.B.

23

Trg.

Arpa

23

1 Viol.

2 Viol.

3 Viol.

1 Viola

2 Viola

3 Viola

4 Vle.

5 Vle.

6 Vle.

1 C.B.

2 C.B.

arco *p*

FA SOL
SIL RÈ

Nous trouvons dans *Habanera* de Louis Aubert, un effet typique du *glissando* croisé aux deux harpes, sorte de trainée éblouissante qui domine le thème des cors, ainsi que le *trémolo* très serré « pp » des cordes.

Aubert. — *Habanera.*

Assez largement (un peu plus de mouvt)

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Cor anglais

Clarinettes en Sib

Clarinette basse en Sib

Bassons

Sarrusophone

Cors

1^{re} Trompettes

2^{es} Trompettes

3^{es} Trompettes

Trombones

Trombone Tuba

Tonitruon

Grosse caisse

Tamb de basque

1^{re} Harpe

2^e Harpe

Assez largement (un peu plus de mouvt)

Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Associées aux bois et au célesta dans un *forte* général, les harpes donnent une sensation de « pizzicato » violent. En voici un exemple frappant, dans la *Sérénade* de P.-O. Ferroud.

Ferroud. — Sérénade.

Lento

Flûtes *mf* *piu f*

Hautbois *f*

Clarinettes en Sib *piu f*

Bassons *f*

Cors *mf* *piu f*

Timbales *mf* *Mib: Reb = Do = Sib*

Caisse claire *mf*

Grosse caisse *mf*

Célesta *ff* *piu f*

Harpe *f* *piu f*

Lento

Violons 1^{re} Pizz. (2^{de} Arco) *mf*

Altos Div. 1^{re} Pizz. (2^{de} Arco) *mf*

Violoncelles Div. 1^{re} Pizz. (2^{de} Arco) *mf*

Contrebasses Div. 1^{re} Pizz. (2^{de} Arco) *mf*

This musical score is for the piece 'Sérénade' by P.-O. Ferroud. It is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons, Horns), percussion (Timpani, Snare Drum, Bass Drum), Celesta, Harp, and strings (Violins, Violas, Violoncelles, Double Basses). The tempo is marked 'Lento'. The woodwinds and Celesta play a melodic line with a dynamic of 'mf' (mezzo-forte) or 'ff' (fortissimo), while the harp and strings play a rhythmic pattern with a dynamic of 'f' (forte) or 'piu f' (pizzicato forte). The harp and strings are marked '1^{re} Pizz. (2^{de} Arco)' and 'Div. 1^{re} Pizz. (2^{de} Arco)', indicating a pizzicato effect. The score is written in 4/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Voici encore une adroite présentation des harpes jouant « pp » des accords arpégés dans l'aigu, se combinant avec les flûtes : effet de légèreté qui ne couvre pas le chant expressif du violon et du violoncelle (soli).

Aymé Kunc. — *Suite Dramatique.*

Lent

Flûtes *p*

Clarinettes en La *1^o* *pp*

Bassons

Harpe *pp*

Violon Solo *4^e Corde* *p espress.*

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons *pizz. Div.* *pp*

Altos *pizz.* *pp*

Violoncelle Solo *p espress.*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *pp*

Suite Dramatique (suite)

The musical score is written for a piano and a clarinet. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for the piano (treble and bass clef) and two for the clarinet (treble and bass clef). The piano part features a complex, fast-moving arpeggiated figure in the right hand, while the left hand provides a more rhythmic accompaniment. The clarinet part enters with a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The second system continues the piano's arpeggiated texture and the clarinet's melodic development. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *1^o* (first). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Notons ici la jolie rentrée de la clarinette que soutiennent les arpèges de harpe.

Voici un effet de « *glissando* » produit par la clef de la harpe, imaginé par Marcel Samuel-Rousseau dans sa partition du *Bon Roi Dagobert*, et qui donne une sensation de sonorité cuivrée, presque métallique, l'instrument jouant absolument à découvert.

Marcel Samuel-Rousseau. — Le Bon Roi Dagobert.

Mouv^t de marche funèbre $\text{♩} = 66$

1^{er} et 2^e Trombones

Tamb. détendu

Harpe

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

p

Glissez tout le long de la corde de Do, avec la clé et en descendant.

Solo ff

p

Soli

p

HEUGEL, Éditeur.

CHAPITRE VIII

EMPLOI DE L'ORGUE ET DU PIANO A L'ORCHESTRE

L'Orgue. — L'orgue n'est pas compris au nombre des instruments usités dans l'orchestre, quoique l'on ait souvent associé l'un avec l'autre dans des compositions classiques, telles qu'Oratorios, Cantates, Psaumes, etc. Bach, Haendel et les compositeurs de leur époque, indiquaient la partie d'orgue qu'ils ajoutaient à l'orchestre par une simple basse chiffrée, dont la réalisation était confiée à l'organiste. Ce système a été complètement abandonné, et depuis Beethoven, on a pris l'habitude d'écrire la partie d'orgue telle qu'elle doit être jouée.

C'est dans *Zampa*, d'Hérold, que l'orgue fit sa première apparition au théâtre, en 1831. Plus tard, Meyerbeer le faisait entendre au cinquième acte de *Robert le Diable*. Depuis lors, l'orgue a été souvent employé dans les scènes religieuses des œuvres dramatiques. Citons notamment l'effet admirable produit par l'orgue dans la Scène de l'Eglise de *Faust* de Gounod, soit qu'il soit entendu seul, soit qu'il soit associé aux chœurs placés derrière la scène.

L'orgue a été utilisé pour la première fois dans l'orchestre symphonique par Camille Saint-Saëns, dans l'*Adagio* de sa *Troisième Symphonie*. Au début de ce morceau, l'entrée *pianissimo* de l'orgue donne au thème expressif des cordes jouant à l'unisson un effet d'accompagnement lointain, qui est d'une incomparable grandeur. Gounod, qui assistait à la première audition de cette Symphonie, ne put s'empêcher de s'écrier : « Nous entrons dans une cathédrale ! »

Saint-Saëns. — 3^{me} Symphonie.

Adagio

The musical score is written for four staves. The top staff is for the Organ (Orgue), marked *pp*. The second staff is for the first and second violins (1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons). The third and fourth staves are for the violas, cellos, and double basses (Altos et Violoncelles), marked *pp*. The tempo is marked *Adagio*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The Organ part consists of sustained chords, while the strings play a melodic line.

3^{me} Symphonie (suite)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section includes staves for woodwinds and brass, followed by string staves. The bottom section includes staves for percussion, specifically marked with 'Col C.B.' (Cymbal and Conga). The score is characterized by intricate rhythmic patterns, with many notes beamed together in groups of sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as 'f' (forte) are used throughout. The time signature is 2/4. The score is written in a key with one sharp (F#).

3^{me} Symphonie (*suite*)

[illegible]

The musical score is for the piece "L'Espresso" by Maurice Strakosky. It is a full orchestral score with vocal parts. The instruments and voices included are:

- Tambourin**: A single staff at the top.
- Orgue**: Organ, consisting of two staves (treble and bass clef).
- Piano 4 mains**: Piano, consisting of four staves (treble and bass clef for both hands).
- Voix**: Voices, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass).
- C.B.**: Cello/Bass, consisting of a single staff at the bottom.

The score is written in 2/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The vocal parts have lyrics in French, which are partially legible in the image.

3^{me} Symphonie (*suite*)2^e Fragment :

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute) - 1st and 2nd staves.
- Hautb.** (Hautboy) - 3rd staff.
- Cor A.** (Cor Anglais) - 4th staff.
- Clar.** (Clarinet) - 5th staff.
- Clar. B.** (Clarinet Bb) - 6th staff.
- Bass.** (Bassoon) - 7th staff.
- C. Bass.** (Contrabassoon) - 8th staff.
- Cors** (Cornets) - 9th, 10th, and 11th staves.
- Tromp.** (Trumpets) - 12th and 13th staves.
- 1^{re} et 2^e Tromb.** (1st and 2nd Trombones) - 14th staff.
- 3^e Tromb. et Tuba** (3rd Trombone and Tuba) - 15th staff.
- Timb.** (Timpani) - 16th staff.
- Cymb.** (Cymbals) - 17th staff.
- Orgue** (Organ) - 18th staff.
- Piano à 4 mains** (Piano for 4 hands) - 19th and 20th staves.
- Vols.** (Violins) - 21st staff, marked *Unis.*
- Altos** (Violas) - 22nd staff, marked *Unis.*
- Velles** (Violonscelles) - 23rd staff, marked *Unis.*
- C.B.** (Cello/Bass) - 24th staff, marked *Unis.*

The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *ff* (fortissimo). The string parts are marked *Unis.* (unison).

D'autres compositeurs : Eugène Gigout, Alexandre Guilmant, Léon Boëllmann, ont associé le grand orgue à l'orchestre dans plusieurs de leurs œuvres.

Dans les exemples suivants, extraits de la *Sinfonia Sacra* de Charles-Marie Widor, l'orgue est traité en virtuose, dialoguant avec l'orchestre (instruments à cordes pizzicato). Puis le hautbois expressif amène une sonorité apaisante.

Widor. — *Sinfonia Sacra*.

Moderato ♩ = 66

Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Orgue

G. R.
(Mixtures 2, 4, 8)

mf

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

Sinfonia Sacra (suite)

String quartet and piano accompaniment. The strings (violin I, violin II, viola, and cello/bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment features a flowing sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A *dimin.* (diminuendo) marking is present in the piano part.

Woodwind and string ensemble with piano accompaniment. The woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) play a melodic line marked *espress.* (espressivo) and *Rit.* (ritardando). The strings play a rhythmic pattern. The piano accompaniment features a sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The woodwinds also have *pp* and *dim.* markings. The piano part has a *f* marking and a *pp* marking. The woodwinds have a *pp* marking and a *dim.* marking. The piano part has a *f* marking and a *pp* marking. The woodwinds have a *pp* marking and a *dim.* marking. The piano part has a *f* marking and a *pp* marking.

Au final de cette Symphonie, la grande voix de l'orgue, dans toute sa plénitude, donne à l'orchestre une impression de force majestueuse, d'un effet splendide.

Allegro moderato

Flûte
Clarinette en Sib
Trompette en Ut
3 Trombones
Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses
Orgue

dimin.
dimin.
dimin.
dimin.
dimin.
dimin.

Le Piano. — Sans vouloir entrer dans le domaine du Concerto pour piano et orchestre, nous devons constater que l'usage d'inscrire le piano parmi les instruments à clavier s'est répandu dans beaucoup d'œuvres symphoniques modernes, et même dramatiques. Reynaldo Hahn, dans *La Carmélite* et Gabriel Pierné, dans *Cydalise*, ont écrit une partie importante de piano venant s'incorporer dans l'instrumentation.

Printemps, envoi de Rome de Claude Debussy, marque sans doute la première apparition du piano traité de cette manière : il est écrit à quatre mains et voici un effet inattendu que lui confie l'auteur dans cette chute chromatique où le piano est associé aux flûtes, clarinettes et harpes, tandis que le quatuor divisé, les cors et les bassons soutiennent *pianissimo* l'harmonie.

Debussy. — *Printemps*.

13 a Tempo (Moderato)

Fl. *ppp*

H¹b *ppp*

Cor A. *ppp*

Cl. *ppp*

B¹ *ppp*

1^{er} et 2^e Cors *ppp*

Timb. *ppp*

Cymb. *ppp*

Harpe *ppp*

1^{re} *ppp leggierissimo*

Piano *ppp leggierissimo*

2^e *ppp leggierissimo*

Div. arco *ppp*

Div. arco *ppp*

Div. arco *ppp*

arco *ppp*

arco *ppp*

mettez les Sourdines

mettez les Sourdines

Div. pizz. *p*

pizz. *p*

dim.

dim.

Dans la même œuvre, examinons le passage suivant qui, étant donné la nuance *pianissimo*, ne pourrait être réalisé facilement par des instruments ordinaires. En effet, la tessiture serait trop grave pour une clarinette basse et même contrebasse : quant au sarrusophone, il paraîtrait vraiment trop lourd.

Debussy. — *Printemps*.

[40] Tempo 1^o

The musical score is for Debussy's "Printemps" (Marche), measures 40-49. The tempo is marked "Tempo 1^o". The score is for a large orchestra and piano. The instrumentation includes Gd Fl., 1re Fl., Hb, Cl., Bsns, Cors, Harpe, 1er Piano, and 2nd Piano. The score shows various dynamics like *pp*, *ppp*, and *p*, and articulations like *pizz.* and *arco*. A dashed line indicates a section of the piano part.

Tempo 1^o

Printemps (suite)

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The instruments listed on the left are: gdo vl. (Violoncello), pto vl. (Viola), Hrb. (Horn), Cl. (Clarinet), Bsns. (Bassoon), Cors. (Cor Anglais), Tromp. (Trumpet), Timb. (Timpani), Trg. (Trombone), 1. (First Violin), Piano (Piano), 2. (Second Violin), and Unis. (Unison).

The score is divided into measures, with various musical notations and dynamic markings. Key markings include:

- gdo vl.:** *pp*, *p*, *f*
- ptto vl.:** *pp*, *p*, *f*
- Hrb.:** *pp*, *p*, *f*
- Cl.:** *pp*, *p*, *f*
- Bsns.:** *pp*, *p*, *f*
- Cors.:** *pp*
- Tromp.:** *p poco marcato*, *cresc.*
- Timb.:** *pp*, *poco*
- Trg.:** *p*, *mf*
- 1.:** *mf*, *p*
- Piano:** *pp*, *p*, *mf*, *f*
- 2.:** *pp*, *p*, *mf*, *f*
- Unis.:** *pp*, *pizz.*, *arco*, *f*

The score also includes performance instructions such as "Sordines" and "poco marcato". The page is numbered "8" at the bottom.

Nous trouvons dans *La Fête chez Thérèse*, ballet de Reynaldo Hahn, le piano s'associant aux bois et aux cordes pour marteler des rythmes incisifs. Il y a, d'ailleurs, dans tout le cours du même ouvrage un emploi caractéristique du piano en tant qu'instrument d'orchestre.

Reynaldo Hahn. — *La Fête chez Thérèse.*

Allegro

1
2
Grandes Flûtes

8
Petite Flûte

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Ut

Pistons en Sib

1
2
Trombones

8
Timbales

cresc.

des 2 bras

Cymbales

Grosse caisse

Piano

f marcato

Allegro

1^{re} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

La Fête chez Thérèse (suite)

Plus animé
à 2

The musical score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and piano. The tempo is marked 'Plus animé' and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tuba), strings, and piano. The second system includes parts for woodwinds, brass, strings, and piano. The score features various musical notations, including notes, rests, dynamics (ff, f, ff), and articulation marks (accents, slurs). The woodwind parts have many trills and grace notes. The brass parts have many slurs and accents. The string parts have many slurs and accents. The piano part has many slurs and accents. The score is written in a clear, professional style with a good layout.

à 2
cuivrez

à 2
des 2 bras

Plus animé
Unis

8^a bassa...

CHAPITRE IX

ÉCRITURE DE L'ORCHESTRE

Le système qu'ont adopté aujourd'hui presque tous les compositeurs, pour la disposition de leurs partitions, consiste à réunir les instruments par groupe de même famille, en procédant de l'aigu au grave.

Voici l'ordonnance la plus usitée dans les partitions modernes.

The diagram illustrates the standard orchestral score layout, organized by instrument family from highest to lowest pitch. Each family is indicated by a large bracket on the left, and individual instruments are listed to the right of the bracket, each with its corresponding musical staff.

- Bois** (Woodwinds):
 - Petite Flûte
 - Flûtes
 - Hautbois
 - Clarinettes
 - Bassons
- Cuivres** (Brass):
 - Cors
 - Trompettes ou Cornets à pistons
 - Trombones
 - Tuba ou Saxhorn basse
- Percussion**:
 - Timbales
 - Triangle
 - Tambour
 - Grosse caisse
 - Cymbales
- Instruments à claviers**:
 - Instruments à claviers
- Harpes**:
 - Harpes
- CHANT**:
 - CHANT
- Cordes** (Strings):
 - 1^{rs} Violons
 - 2^{ds} Violons
 - Altos
 - Violoncelles
 - Contrebasses

Le chant se place généralement ici, et prend le nombre de portées nécessaires aux parties vocales

Dans la plupart des partitions des Maîtres du 18^e et 19^e siècles, le chant était placé entre les portées d'Alto et de Violoncelle.

Beaucoup de compositeurs modernes écrivent la batterie au bas de la page, au dessous de la portée des Contrebasses, de façon à placer les parties vocales au milieu de la partition, entre les cuivres et les cordes.

On trouve, dans beaucoup de partitions, une partie de grande flûte sur la première portée et la partie de petite flûte à la portée immédiatement inférieure. Cette disposition tient à ce que, dans les orchestres où l'on n'a que deux flûtes, on emploie généralement le deuxième flûtiste à jouer alternativement la partie de petite flûte et celle de la deuxième grande flûte.

Lorsqu'on écrit une partie de cor anglais, on la place sur la portée qui vient immédiatement au-dessous de celle du hautbois.

De même, la clarinette-basse trouvera sa place sur la portée immédiatement inférieure à celle de la clarinette ordinaire.

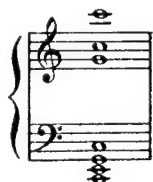
S'il y a lieu d'employer un contrebasson, on écrira sa partie sur la portée immédiatement inférieure à celle du basson.

Les cors se placent généralement au-dessus des trompettes et des cornets à pistons, quoique leur registre soit plus grave que celui de ces instruments ; mais leur sonorité, qui s'allie tantôt aux bois, tantôt aux cuivres, leur a fait prendre rang entre les deux groupes.

La façon de disposer les parties dans un passage à grand orchestre diffère tellement, selon le sentiment du compositeur, qu'il est difficile de donner, à ce sujet, des règles bien précises. Chaque maître a, pour ainsi dire, son orchestration à lui, à laquelle on peut le reconnaître, comme on reconnaît certains peintres à leur coloris.

On peut dire, toutefois, qu'il faut éviter de laisser dans la masse instrumentale de grands écarts d'intervalle, lorsque d'autres parties se trouvent au contraire rapprochées ; que l'intervalle de quarte donne le plus souvent une mauvaise sonorité dans les accords parfaits, lorsqu'il est isolé d'une des autres notes de l'accord ; qu'il faut encore éviter de trop rapprocher les intervalles dans le registre grave, comme on le fait souvent et sans inconvénient pour la main gauche du piano.

Il ne faudra donc jamais employer la disposition suivante qui contient les trois défauts que nous venons de signaler.



Ajoutons que, dans les effets de masse, chacun des groupes doit avoir une harmonie correcte, suffisante, sinon complète, et que les lacunes harmoniques d'un groupe peuvent rarement être comblées par un autre groupe.

Ebenezer Prout, auteur d'un très intéressant traité d'instrumentation publié à Londres, en langue anglaise, a réuni dans un exemple douze dispositions différentes du seul accord d'*ut*, tirées de partitions de maîtres célèbres (Voir cet exemple page 215.)

Nous avons donné, dans la première partie de cet ouvrage, une classification des instruments en registres grave, moyen, aigu et suraigu. Cette classification nous paraît si logique par le sens même des termes employés que nous trouvons inutile d'en donner un tableau. Disons pourtant qu'il faut tenir compte de la place que les *mêmes sons* peuvent occuper sur l'échelle de différents instruments. Ainsi dans l'exemple suivant, la gamme exécutée sur la flûte ou sur le violon aura une sonorité de registre grave, tandis que sur le violoncelle ou le basson, elle donnera l'impression de registre élevé.



Ebenezer Prout. — Tableau

(1) (2) (8) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12)
 Flûtes Fl. Fl.
 Hautbois
 Clarinettes en Ut
 Bassons C.Bon
 Cors en Ut en Fa en Ut
 Trompettes en Ut
 Trombones Trb.basse Tuba
 Timbales Ut-Sol
 1^{rs} Violons 8va
 2^{ds} Violons
 Altos Div.
 Basses vlle vlle vlle
 C.B. C.B. C.B.

- (1) HAYDN..... 2^e Messe.
 (2) MOZART..... *La Clémence de Titus*.
 (3) BEETHOVEN... Ouverture, op. 115.
 (4) CHÉRUBINI... *Faniska*.
 (5) SCHUBERT... *Symphonie en ut*.
 (6) WEBER..... *Freischütz*.

- (7) MENDELSSOHN. Ouverture de *Ruy Blas*.
 (8) ROSSINI..... *Stabat Mater*.
 (9) AUBER..... *Masaniello*.
 (10) MEYERBEER... *Les Huguenots*.
 (11) WAGNER..... *Les Maîtres Chanteurs*.
 (12) BRAHMS..... *Symphonie en ut mineur*.

Les doubléments de parties, à une ou plusieurs octaves, et les unissons entre des parties différentes, sont d'un usage fréquent dans l'instrumentation. Ils doivent être recherchés lorsqu'on désire une sonorité riche et pleine : ils donnent la sensation d'un orgue à tuyaux (de 4, 8, 16, 32 pieds).

Ainsi, l'exemple suivant est écrit en réalité à deux parties, mais elles sont redoublées à l'unisson et à plusieurs octaves.

Il faut remarquer dans ce *Prélude de l'Arlésienne*, l'emploi du *tambour solo* jouant sans l'adjonction des timbales, et donnant au crescendo de l'orchestre une force singulière par son rythme persistant.

Bizet. — L'Arlésienne.

Animato

The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flûtes, Hautbois, Cor anglais, Clarinettes en Sib, Bassons, Saxophone en Mib, Cors en Mib, Cors en Ut, Tambour, 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The music is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Animato'. The score shows a crescendo in many parts, starting from 'pp' (pianissimo) and reaching 'cresc.' (crescendo). The Tambour part is marked 'pp' and 'cresc.'.

L'Arlésienne (suite)

The musical score is a 12-staff orchestral arrangement for Bizet's *L'Arlésienne* (suite). It is written in 2/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, strings, and percussion. The music is characterized by a 'martelé' (staccato) style. Dynamics include *f*, *pp*, *cresc.*, and *p*. The score is divided into four measures.

Contrairement à la manière des anciens maîtres qui auraient uni les Contrebasses en « trémolos » à tout le quatuor, Bizet les écrit en simple « staccato », ce qui donne à ce dessin un « martelé » très net.

Par la fusion des timbres qui ne sont pas étrangers les uns aux autres, on arrive à donner l'illusion d'un instrument nouveau. Dans le passage suivant, le timbre dominant des violoncelles est renforcé par le cor anglais, les cors et plus loin par la clarinette, à la fin du *crescendo* de l'orchestre :

Ambroise Thomas. — Hamlet.

Un peu animé

Cor anglais *mf*

1 Clarinette en Sib

2 Bassons *p*

2 Cors en Ré *p*

2 Cors chrom. en Mi *mf*

Ophicléide

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons *p*

Altos *Div. p*

HAMLET

Om - bre chère,

Violoncelles *p*

Contrebasses *p*

HEUGEL, Editeur.

Hamlet (suite)

The musical score is for a piece titled "Hamlet (suite)" by Ambroise Thomas. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes a vocal line with lyrics in French, a piano accompaniment, and a large brass section. The lyrics are: "Om - bre ven - ge - res - se, J'exaucerai ton vœu!". The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line, the piano accompaniment, and the brass section. The second system contains the vocal line, the piano accompaniment, and the brass section. The vocal line is written in a soprano clef. The piano accompaniment is written in a grand staff. The brass section is written in a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *poco cresc.*, *p*, *f*, and *ff*.

Pour ponctuer la phrase musicale, Ambroise Thomas emploie un ophicléide, instrument remplacé avantageusement de nos jours par le Saxhorn-Tuba.

Le même compositeur, dans le prologue de *Françoise de Rimini*, a donné à l'orchestre une sonorité sombre, d'un sentiment tragique, en écrivant les instruments dans leur registre grave.

Ambroise Thomas. — *Françoise de Rimini.*

Andante maestoso

Flûtes

1 Hautbois

1 Cor anglais

1 Clarinette en Sib

1 Clarinette basse en Sib

Saxophone baryton en Mi♭

2 Bassons

1 Contrebasson

2 Cors en Ré

2 Cors à pistons en Fa

2 Trompettes chrom. en Fa

2 Cornets à pistons en Sib

1^{er} et 2^e Trombones

3^e Trombone et Saxhorn basse

Timbales Fa-Ut

Grosse caisse

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

4^e Corde

ff

f

6

HEUGEL, Editeur.

Voici un exemple d'instrumentation séduisante, légère, où cependant tout l'orchestre est employé : notons ici les tenues des deux hautbois qui servent de lien entre les différents groupes.

Auber. — La Sirène.

Allegro ma non troppo

The musical score is written for a full orchestra. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The instruments and their parts are as follows:

- Petite Flûte:** Melodic line with triplets and trills, starting with a *p* dynamic.
- Hautbois:** Sustained notes, acting as a bridge between groups, with a *p* dynamic.
- Clarinettes en Sib:** Melodic line with triplets and trills, starting with a *p* dynamic.
- Bassons:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- 2 Cors en Mib:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- 2 Cors en Sib:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- Trombones:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- Timbales Mib-Sib:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- Triangle:** Sustained notes, with a *pp* dynamic.
- Grosse caisse:** Sustained notes, with a *pp* dynamic.
- 1^{re} Violons:** Melodic line with triplets and trills, starting with a *p* dynamic.
- 2^{ds} Violons:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- Altos:** Sustained notes, with a *p* dynamic.
- Violoncelles et Contrebasses:** Sustained notes, with a *p* dynamic.

Dans *Le Trouvère*, Verdi s'est servi de tout l'orchestre jouant *pianissimo* pour accompagner une phrase chantée par une voix de soprano. Grâce aux silences, à la brièveté des valeurs, à l'absence des tenues, aux notes sourdes employées à dessein, cette orchestration d'un caractère très dramatique, d'une sonorité pleine, laisse cependant la voix à découvert.

Cet effet saisissant a été reproduit exactement par Verdi dans *La Traviata*, au moment de la mort de l'héroïne, Violetta, mais dans *Le Trouvère* cette sensation est rendue plus tragique, par le chant scandé de Léonore. De plus, le choix de la tonalité de *la b* mineur ajoute encore une note étouffée à l'ensemble de l'orchestre. On conçoit aisément que cet effet soit devenu célèbre.

Verdi. — Le Trouvère.

Adagio

Flûtes *pp*

Hautbois *pp*

Clarinettes en Sib *pp*

Bassons *pp*

2 Cors en Mi b *pp*

2 Cors en Lab *pp*

Pistons en Lab *pp*

Trompettes en Mi b *pp*

Trombones *pp*

Ophicléide *pp*

Timbales Lab-Mi b *pp*

Grosse caisse *pp*

Cloche en Mi b *pp*

1^{rs} Violons *ppp*

2^{ds} Violons *ppp*

Altos *ppp*

LÉONORE *ppp*

Ces voix en pri-è-re Ces chants funé-

Violoncelles *ppp*

Contrebasses *ppp*

Le second violon joue à l'orchestre un rôle effacé. Les parties de secondes flûtes, de seconds hautbois, se trouvent dans la même situation vis-à-vis de la partie « soliste » de ces instruments. Pourtant, on peut être amené à écrire une phrase principale à une seconde partie soit de violons, soit d'instruments à vent, quand la première partie exécute un autre dessin important.

Dans l'instrumentation moderne, les seconds violons (plus virtuoses qu'autrefois), ainsi que les altos, sont soumis à de dures épreuves, et ces instruments ne se contentent plus de jouer des parties d'accompagnement ou de remplissage. Cependant, leur sonorité, moins brillante que celle des premiers violons, fait souvent que les compositeurs leur confient un rôle prépondérant pour laisser aux premiers violons leur caractère incisif, ainsi que l'on peut en juger dans l'exemple suivant :

Debussy. — *Pelléas et Mélisande*.

Animé et agité

3 FLÛTES

HAUTOIS

COR ANGLAIS

CLARINETTES

3 BASSONS

4 COR

TIMBALES

Animé et agité

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Pelléas et Mélisande (suite)

[illegible]

Dans ce fragment de *Tristan*, les seconds violons, unis aux bois, jouent un rôle de tout premier plan.

Wagner. — Tristan.

Allegro molto

The musical score is written for a full orchestra and two vocal soloists. The tempo is marked 'Allegro molto'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes (à 2), Oboes (à 2), English Horn, Clarinets in Bb (à 2), Bassoon in Bb, 4 Horns in F, 3 Bassoons, 2 Trumpets in F, 1 Trumpet in C, 1st and 2nd Trombones, 3rd Trombone and Tuba, and Timpani. The second system includes parts for 1st Violins (Div.), 2nd Violins, Viola, Yseult, Tristan, and Violoncelles and Double Basses. The vocal parts for Yseult and Tristan have the word 'ein!' written above them. The double bass part has the word 'villes' written above it. The score is marked with 'ff' (fortissimo) in several places.

Flûtes à 2

Hautbois à 2

Cor anglais

Clarinettes en Sib à 2

Clarinette basse en Sib

4 Cors en Fa

3 Bassons

2 Trompettes en Fa

1 Trompette en Ut

1^{re} et 2^e Trombones

3^e Trombone et Tuba

Timbales

1^{rs} Violons Div.

2^{ds} Violons

Altos

YSEULT

TRISTAN

Violoncelles et Contrebasses

ein!

ein!

ein!

ff

C. B.

La différence de timbre suffit à justifier des rencontres, des chocs de notes, que l'on éviterait entre instruments du même groupe. On en trouve un exemple probant dans ce fragment :

Beethoven. — 5^{me} Symphonie.

Allegro con brio 1^o

The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flûtes, Hautbois, Clarinettes en Sib, Bassons, Cors en Mi b, 1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The second system continues the orchestration for the same instruments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings (accents) to indicate the 'Allegro con brio' character.

Voici un effet identique dans la *Neuvième Symphonie*. On remarquera dans ces deux exemples que les rencontres de notes ont lieu avec des figures et des dessins rythmiques différents.

La longue tenue des altos (qui semble destinée à un cor) apporte un lien nécessaire entre les différents rythmes de l'orchestre.

Beethoven. — 9^{me} Symphonie.

Adagio

Clarinettes en Sib *p*

Cors en Sib *p* *sempre staccato*

Cors en Mi b ^{1^o} *p* *sempre staccato*

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons *pizz.*

Altos

Violoncelles *pizz.*

Quand on veut décupler la sonorité d'un thème, on écrit l'indication de « à deux » aux instruments à vent. Ce doublement de parties devient plus rare quand il s'agit d'une phrase chantée *piano*. Dans l'exemple suivant de *Sigurd*, le compositeur Reyer fait cependant un heureux emploi de deux flûtes jouant à l'unisson. Notons aussi l'effet des sons harmoniques à la première harpe et le curieux emploi de la deuxième harpe doublant le dessin des altos.

Reyer. — Sigurd.

Andantino

Flûtes *a 2*
p molto legato

Clarinettes en Sib

1^{er} et 2^e Cors en Mi \flat

3^e Cor en Sib

1^{re} Harpe *p* Sons harmoniques

2^e Harpe *pp*

Altos *pp*

BRUNEHILD

Violoncelles et Contrebasses

Avec des fleurs

quel'eau traîne en cou.rant

A. vec les

HEUGEL, Editeur.

Nous dépasserions les limites et peut-être le but de cet ouvrage, s'il nous fallait signaler les cas, très différents entre eux, où un nombre plus ou moins grand d'exécutants supplémentaires ou simplement détachés de l'orchestre forment un groupe instrumental isolé et éloigné du centre de l'exécution.

Cette particularité se rencontre plus rarement dans la musique d'église ou de concert, que dans la musique dramatique.

Au théâtre, les instruments employés dans ces conditions sont presque toujours placés derrière le décor, sauf la musique militaire que l'on place souvent sur la scène même. Cet éloignement de certains instruments sert à augmenter l'illusion du spectateur, et l'initie à une action qui se passe hors de sa vue.

On trouvera, dans les partitions modernes, d'assez nombreux exemples de ces dispositions, différant selon les exigences de la situation dramatique, et n'ayant de raison d'être que motivées par elle.

Au quatrième acte de *Sigurd*, des instruments placés derrière la scène font entendre comme un lugubre « écho » à l'exclamation du chœur : « *Sigurd est mort* ». Remarquons ici l'emploi caractéristique du tam-tam et de la grosse-caisse, qui sont placés également derrière la scène.

Reyer. — *Sigurd*.

Maestoso

1 Cor à pistons en Fa	Derrière le rideau	
1 Cor en Si		
4 Trompettes à pistons en La		
Tam-tam		
Grosse caisse		
Clarinettes en La		
4 Bassons		
Timbale Sol #		
1 ^{rs} Violons 2 ^{ds} Violons		
Altos		
1 ^{re} Dessus	CHŒUR	
2 ^{ds} Dessus		
Ténors		
Basses		
Violoncelles		
Contrebasses		

Sigurd (suite)

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top four staves are for woodwinds (flutes, oboes, and bassoons), each marked with a piano (*p*) dynamic. The fifth and sixth staves are for brass instruments (trumpets and trombones), marked with *f* (forte) and *pp* (pianissimo) dynamics. The seventh staff is for the strings, marked with *pp* and *f*. The eighth staff is for the harp, marked with *pp* and *f*. The ninth staff is for the piano, marked with *pp* and *f*. The tenth staff is for the cello, marked with *pp* and *f*. The eleventh and twelfth staves are for the double bass, marked with *pp* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "mort." is written on the eleventh, twelfth, and thirteenth staves, indicating a dramatic effect. The score is in G major and 2/4 time.

Meyerbeer et Verdi ont tiré un très grand parti de ces effets de musique sur le théâtre, à tel point qu'on leur doit la création de la « Fanfare de la scène » à l'Opéra.

CHAPITRE X

DE LA FAÇON DE DISPOSER L'ORCHESTRE D'APRÈS UNE PARTIE DE PIANO OU D'ORGUE

L'écriture orchestrale étant généralement un des derniers éléments que l'on acquiert par l'étude, la plupart des jeunes compositeurs écrivent d'abord pour le piano les morceaux qu'ils orchestrent ensuite. Nous devons les mettre en garde contre les erreurs auxquelles cette façon de faire peut les exposer.

Il n'en est pas de même pour l'orgue. Un jeune musicien qui est habile organiste a déjà une idée assez exacte de l'instrumentation. Un grand orgue n'est-il pas un véritable orchestre, les jeux de fonds représentent le quatuor à cordes, les jeux d'anches et de mutation peuvent être assimilés aux instruments à vent, bois et cuivres ? C'est pour cela qu'un organiste se mettra plus facilement qu'un pianiste à l'écriture de l'orchestre, surtout lorsqu'il devra s'exercer à étager les sonorités des différents groupes.

Dans la disposition des deux mains sur le piano, comme on peut le voir dans l'exemple suivant, il y a le *haut* et le *bas*, mais le milieu, ce qui sera le « ventre » de l'orchestre, n'existe pas.

Cette disposition serait donc détestable si quelque jeune orchestrateur inexpérimenté la traduisait telle qu'elle est écrite au piano.



Le rapprochement des sons graves de la main gauche et la distance qui sépare les deux mains produiraient à l'orchestre le plus fâcheux effet. Il faudrait, pour un grand orchestre, disposer ce passage d'une façon analogue à celle-ci :

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Ut

Cors à pistons en Fa

Cornets à pistons en Sib

Trompettes chrom. en Fa

Trombones

Basse-tuba

Timbales Ut-Sol

Triangle

Gr. caisse et Cymb.

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

On remarquera que les sons dans ce dernier exemple ne sont ni trop rapprochés les uns des autres (surtout dans le grave), ni trop distants.

Lorsque la main gauche du piano donnera un dessin d'accompagnement comme celui-ci :

il sera, en général, préférable de le disposer de la façon suivante :

1^{re} Violons

2^{de}s Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

This musical score shows a four-part string arrangement in 4/4 time. The first violin part features a melodic line with a half note followed by a quarter note. The second violin, viola, and cello/bass parts provide harmonic support with eighth and quarter notes.

ou bien encore :

1^{re}s Violons

2^{de}s Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

This musical score shows an alternative four-part string arrangement in 4/4 time. The first violin part is identical to the first arrangement. The second violin, viola, and cello/bass parts have different rhythmic patterns, with the second violin and viola playing more active eighth-note figures.

Cette variante de la même formule d'accompagnement,

This musical score shows a single instrument part in 4/4 time, likely for a flute or clarinet. It consists of a series of eighth-note triplets, each beamed together and marked with a '3' below the notes.

peut donner lieu à une autre disposition du quatuor auquel viendrait s'ajouter, si l'on veut, une tenue de cor.

Partie exécutée par
un instrument à vent,
soit une Flûte, un Hautb.
ou une Clar.

1^{er} Cor en Ut

1^{re}s Violons

2^{de}s Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

This musical score shows a string quartet with an added woodwind part. The woodwind part (labeled '1^{er} Cor en Ut') plays a melodic line. The string parts (first and second violins, viola, and cello/bass) provide harmonic support with various rhythmic patterns, including triplets in the first violin.

Souvent, un dessin d'accompagnement purement rythmique et sans intention mélodique peut gagner, même lorsqu'il est praticable à l'orchestre, à être rendu avec une disposition de notes autres que celles données par le piano.

Ainsi, le dessin de la main gauche, dans ce passage :



sera plus étoffé au quatuor de cette manière :

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles
et Contrebasses

Le dessin de la main gauche du passage suivant serait impraticable, dans un mouvement vif, pour les instruments graves de l'orchestre, et celui de la main droite produirait un très mauvais effet.

Allegro

PIANO

ff

Seule la harpe pourrait exécuter ce fragment tel qu'il est écrit ; mais ses notes graves sont d'une sonorité tellement faible, qu'elles ne pourraient être entendues dans un *Forte*.

Nous proposerons donc d'orchestrer ce passage d'une façon analogue à celle-ci :

Allegro

The score is written for a full orchestra. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Allegro*. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern in the lower strings and woodwinds, with a melodic line in the flutes. The dynamic is marked *ff* (fortissimo) throughout.

Flûtes
Hautbois
Clarinettes en Sib
Bassons
Corns en Mib
Corns à pistons en Fa
Cornets à pistons en Sib
Trombones
Basse-tuba
Timbales en Sib-Fa grave
1^{rs} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Tous les exemples de ce chapitre ont été orchestrés par Ernest Guiraud : ce qui explique l'emploi des Cors « naturels » tombés en désuétude et remplacés de nos jours par les Cors à pistons.

Voici comment Berlioz a traduit, dans son orchestration de *l'Invitation à la Valse*, cette page célèbre de Weber :

Allegro

PIANO

ff

sf

dim.

p

en transposant tout le morceau un demi-ton au-dessus, pour lui donner une sonorité plus brillante à l'orchestre. Les cors naturels de différents tons sont joués, de nos jours, par des cors à pistons.

Ch. M. Weber. — *Invitation à la Valse* (Orchestration de BERLIOZ).

Allegro vivace

Petite Flûte

Grande Flûte

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

1^{er} Cor en La b

2^e Cor en Mi b

3^e et 4^e Cors en Ré

1^{re} Harpe

2^e Harpe

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Invitation à la Valse (suite)

This page of musical notation is for a piece in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The notation is arranged in systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass). The second system continues the vocal and piano parts, with a piano (p) dynamic marking. The third system features a guitar part (treble and bass) and a piano accompaniment, with a piano (p) dynamic marking and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The fourth system continues the guitar and piano parts, with a piano (p) dynamic marking and a 'pizz.' instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

On sait que le trémolo serré sur une même note, facile et d'un excellent effet sur tous les instruments à archet, n'est pas praticable sur le piano, où le trémolo ne s'obtient que par l'alternance des notes.

Si l'on avait à orchestrer un passage comme celui-ci :

PIANO

p *sf* *p*

on ferait bien, dans la plupart des cas, de se servir du procédé de trémolo particulier aux instruments à archet ; et, si l'on voulait une sonorité plus soutenue, plus nourrie, on pourrait faire appuyer le dessin des cordes par des instruments à vent.

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Ut

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

p *sf* *p*

pizz.

pizz.

Un même passage peut être orchestré de diverses façons, selon le timbre, l'accent, le coloris, l'intensité de sonorité, en un mot le caractère que veut lui donner le compositeur.

PIANO

Même phrase instrumentée pour le quatuor seul :

1^{re} Violons

2^{de}s Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Si l'on ne veut pas doubler les violoncelles à l'octave inférieure, on n'aura qu'à supprimer les contrebasses.

Même phrase instrumentée pour les bois seuls :

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Les flûtes, qui ne font ici que des redoublements, peuvent être supprimées, si l'on veut.
Même phrase instrumentée pour les cuivres seuls :

Cors en Ré

Cors à pistons
en Fa

Trompettes en Fa
chromatiques

Trombones

Basse-tuba

à 2

Les trompettes, dont la première joue ici la partie principale, peuvent être remplacées
par des cornets à pistons en *la* qu'il faudrait alors écrire ainsi :

Cornets à pistons
en La

Si l'on ne veut pas doubler à l'octave inférieure la basse que fait le 3^e trombone, on n'aura qu'à supprimer la partie de basse-tuba.

Même phrase par tout orchestre :

Petite Flûte

Grande Flûte

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Ré

Cors à pistons en Fa

Cornets à pistons en La

Trombones

Basse-tuba

Timbales en Ré-La

Gr. Caisse et Cymb.

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

The image displays a page of musical notation, likely from a symphonic or orchestral score. It features multiple staves, including treble and bass clefs, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific marking 'a2' is visible on one of the staves. The notation is dense and complex, typical of a professional musical manuscript.

Le redoublement de la première partie à l'octave supérieure et celui de la basse à l'octave inférieure servent ici à donner de la force et de l'éclat à la sonorité générale.

On ne saurait assez recommander aux jeunes compositeurs d'indiquer très exactement les coups d'archet. Charles Lamoureux et Camille Chevillard (qui avaient la conscience de faire accorder devant eux chacun des musiciens de leur orchestre) y attachaient la plus grande

importance. Chevillard disait même : Un mauvais coup d'archet exécuté par la masse du quatuor est préférable à un laisser-aller général. En maintenant exactement les éléments ci-dessus employés dans l'échelle de la partie de piano, point de départ de ces derniers exemples, on obtiendrait une sonorité lourde, épaisse, complètement dépourvue de brillant. Chacune des versions qui précèdent est encore susceptible de beaucoup de transformations, soit par l'association d'instruments de deux groupes différents, soit par une autre disposition des parties ; mais, nous avons cru inutile de multiplier ici des exemples dont nous avons donné les lignes principales. Nous conseillerons aux jeunes compositeurs, dans leurs premiers essais, de s'exercer à orchestrer, d'après un arrangement au piano, quelques morceaux de maîtres dont l'instrumentation leur sera inconnue ; puis, en se procurant la partition de ces morceaux, de comparer attentivement leur orchestration avec celle du maître qu'ils auront choisi.

Il sera préférable, au début, de prendre des œuvres dont l'orchestration ne sera pas trop compliquée. Nous conseillerions de choisir pour ce travail des morceaux de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Mendelssohn.

On a cherché, dans cet ouvrage, à donner un aperçu des principes généraux de l'art d'orchestrer. Mais, quels que soient les préceptes qu'on puisse formuler, les exemples de maîtres qu'on puisse citer, l'enseignement de l'orchestration restera lettre morte, s'il n'est accompagné de nombreuses auditions et de fréquentes lectures.

Autant que possible, les jeunes musiciens devront d'abord étudier à la lecture les œuvres qu'ils auront l'occasion d'entendre ; ensuite, suivre sur la partition pendant cette audition, et rapprocher les effets de l'exécution de l'idée qu'ils s'en étaient faite ; puis, relire de nouveau la partition, en s'aidant du souvenir de l'exécution.

Ceux pour lesquels la lecture des grandes partitions modernes offrirait trop de difficulté devront d'abord s'exercer à lire des quatuors pour instruments à cordes de Haydn, Mozart, et les premiers de Beethoven, plus faciles à lire que les derniers. Ils étudieront ensuite des partitions de Grétry ou de Monsigny, puis de Gluck et Méhul, enfin de Mozart et de Beethoven, et arriveront ainsi graduellement aux partitions plus compliquées de notre époque.

Grâce à l'influence du jazz, quelques jeunes musiciens abusent du redoublement d'un thème ou d'un dessin. Que l'on sache bien que le *redoublement* (effet trop commode) est une pauvreté. On doit édifier « *l'orchestre dialogué* » comme on le fait dans la musique de chambre, chaque instrument ayant sa vie propre.

Voici comment André Caplet a traduit orchestralement *Cake-Walk* de Debussy, extrait de *Children's Corner*, suite écrite primitivement pour le piano.

Cake-Walk (suite)

[illegible]

La *Petite Suite*, œuvre de jeunesse de Debussy, écrite pour piano à quatre mains dès 1881, semblait être déjà une *réduction* d'orchestre. Son adaptation symphonique fût aisée à faire. Dans l'exemple que nous en donnons ici, le thème alerte qu'exposent les flûtes, puis les hautbois, est heureusement contrarié par un dessin mélodique confié aux cordes : notons aussi, aux trois dernières mesures, le redoublement par la harpe d'une partie chantée par le hautbois et le cor, effet d'une précision parfaite, qui ajoute simplement à la phrase un léger « *pizzicato* ».

Debussy. — *Cortège*, extrait de « *Petite Suite* » (Orchestré par H. BUSSEY).

Moderato
Soli

2 G^{des} Flûtes *mf*

2 Trompettes en Ut *p* *pp*

Timbales *pp*

Triangle *pp*

Harpe *pp*

Moderato

1^{rs} Violons *p* *pp*

2^{ds} Violons *Unis* *p* *pp*

Altos *p* *pp*

Violoncelles *pizz.* *p*

Contrebasses *pizz.* *p*

Petite Suite (suite)[illegible]

Petite Suite (suite)

Fl.
 Hb.
 Cl.
 Bsns.
 Cors.
 Tromp.
 Timb.
 Trg.
 Cymb.
 Harp.
 Viol.
 Violoncello
 Double Bass

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsns.), Oboe (Cors.), Trumpet (Tromp.), Timpani (Timb.), Trombone (Trg.), Cymbal (Cymb.), Harp, Violin (Viol.), Violoncello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a prominent, flowing melody in the Violin and Violoncello parts, which is often accompanied by a delicate, arpeggiated figure in the Harp. The orchestration is lush and romantic, with a focus on the woodwinds and strings. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte), as well as crescendo and decrescendo markings. The piece is a single movement, lasting approximately 10 minutes.

On peut conseiller aux jeunes musiciens d'instrumenter à leur tour des œuvres écrites pour grand orgue, afin d'apprendre à étager les sonorités. Dans cette *Toccata en fa*, de Bach, il est nécessaire de doubler à l'octave supérieure la partie du premier violon pour donner l'illusion de jeux de quatre pieds, venant s'ajouter aux huit et seize pieds, représentés par les autres timbres de l'orchestre. De même, les hautbois doubleront les trompettes à l'octave supérieure, et les cors, trombones et contrebasses s'étageront sur une étendue de trois octaves. C'est un excellent exercice qui donne une grande liberté de plume pour écrire un orchestre vivant, varié et sans lourdeur.

Bach. — *Toccata pour orgue.* — Exemple d'orchestration.

Allegro

2 Flûtes *f* *à 2*

2 Hautbois *f* *à 2*

2 Clarinettes en Sib *f* *à 2*

2 Bassons *f* *à 2*

2 Cors en Fa *f* *à 2*

2 Trompettes *f* *à 2*

Timbales Fa-Ut *f*

Allegro

1^{rs} Violons *f* *stacc.*

2^{ds} Violons *f* *stacc.*

Altos *f*

Violoncelles *f*

Contrebasses *f*

CHAPITRE XI

LE JAZZ-BAND, LES MUSIQUES POLYTONALES LA RADIOPHONIE, LES DISQUES, LES ONDES MUSICALES

Le Jazz-Band.— On peut préférer telle formule musicale à telle autre, mais il est difficile à un auditeur sans parti pris de nier le jazz en tant que musique et sonorités nouvelles. Cette négation, cependant répandue, vient en grande partie de ce que les adversaires du jazz le connaissent mal, et ne le jugent généralement que d'après de vagues orchestres jouant sans conviction, pour accompagner les mornes évolutions de quelques danseurs, des morceaux dénués souvent d'intérêt.

Mais il n'y a rien là de commun avec certains groupes d'artistes étonnants, dont la technique et surtout la musicalité ont réellement agrandi les possibilités expressives de ces orchestres, où chaque exécutant met au service d'une inspiration réelle toute sa sensibilité. Lorsqu'on peut les voir, grisés peu à peu du rythme de leur propre virtuosité, bientôt en proie à une sorte de délire, il faut reconnaître alors qu'il y a là plus d'art vrai, plus de *musique*, que dans bien des pages dites symphoniques, et plus de conscience et plus de ferveur artistiques que l'on est accoutumé à en trouver chez certains exécutants de nos orchestres en renom.

Cette nouvelle formule d'art n'est que le reflet d'une époque, comme toutes les formules qui l'ont précédée : la musique ne change pas, elle s'exprime différemment au cours des siècles et il faut savoir la reconnaître ou la découvrir dans le jazz. Cette musique existe, mais certains ne veulent point l'entendre : d'autres ne lui accordent de l'estime que pour la mettre au service de leur manie dansante.

Le jazz serait, dit-on, selon les uns, originaire de la Nouvelle-Orléans, selon les autres, des bords du Mississippi, où des nègres travaillant dans les plantations en fredonnaient les premiers airs aux rythmes syncopés, vieilles mélodies nostalgiques exprimant une soif ardente de repos et de liberté. Ces airs primitifs reproduits sur quelques instruments naïfs évoluèrent-ils vers les quartiers nègres de Chicago et de New-York, où les civilisés s'en emparèrent pour en faire, petit à petit, une nouvelle expression musicale et instrumentale s'appuyant sur le rythme « syncopé » qui est à la base même du jazz ? Tout cela est possible, sans que l'on puisse rien affirmer de précis. Dans tous les cas, l'Amérique moderne sut bien vite s'adapter à cette forme si curieuse et, petit à petit, le jazz envahit, au début de ce siècle, l'Angleterre et la vieille Europe où il fit fureur.

Le premier jazz importé en France, vers 1918, est l'orchestre nègre « Mitchell's Jazz King », composé de : piano, saxophone, trompette, trombone, banjo (sorte de guitare en usage chez les nègres de l'Amérique du Nord ; elle a cinq à neuf cordes, que l'on met en vibration avec l'ongle ou avec un médiator), contrebasse et *drums* (ensemble des instruments à percussion, comprenant une grosse caisse à pédale, une caisse claire, un tam-tam ou une caisse sans timbre, des cymbales : on peut y ajouter un xylophone et un jeu de cloches).

Vers 1924, Whitemann vint amplifier cette formule en allant vers l'orchestre symphonique : six violons, un accordéon, deux altos, deux violoncelles, contrebasse, deux pianos, banjo, guitare ordinaire, drums et un autre groupe comprenant trois trompettes, trois trombones, quatre saxophones (alto, ténor jouant également le saxophone soprano, baryton et basse), clarinette et clarinette basse, hautbois, cor anglais et basson, et ayant de plus un hélicon (instrument de cuivre, originaire d'Autriche, comparable à nos basses en *si* \flat et *mi* \flat , de forme circulaire, ce qui permet à l'exécutant de le porter autour du corps, appuyé à son épaule).

Plus tard, en 1931, le jazz caractéristique de Duke Ellington comprenait également : piano, drums, trois trompettes, trois saxophones jouant également les clarinettes, deux trombones, banjo et guitare ordinaire, contrebasse à cordes. En dehors de ces trois formations, il existe encore des combinaisons illimitées.

Nous trouvons dans l'écriture musicale du jazz deux formules bien distinctes : le style *straight* et le style *hot*. Le *straight* (direct, droit) est de forme surtout mélodique, dans laquelle les instrumentistes jouent exactement le texte tel qu'il a été écrit par le compositeur ou l'arrangeur. Cette manière de jouer est surtout usitée dans les petits orchestres de danse, qui ont pullulé dans les établissements de nuit. Bien au contraire, le *hot* (libre, improvisé), est une formule beaucoup plus artistique : l'exécutant n'est pas asservi à un texte, il part d'un thème et d'un rythme, tous deux déterminés, puis il se laisse aller à l'improvisation jusqu'où l'emportent ses moyens techniques, qu'il soit saxophoniste ou trompettiste. Il va son chemin dans un style original, enbelli par des fioritures. On ne saurait comparer cette formule d'exécution qu'à la façon d'improviser des organistes, lesquels s'emparant d'un thème liturgique ou autre se livrent à leur inspiration dans un style libre, ou même fugué. Dans le jazz, tous les exécutants improvisent, non pas en commun, mais les uns après les autres, sans altérer en quoi que ce soit l'allure générale du morceau. Le trompettiste et chanteur nègre, Armstrong, né à la Nouvelle-Orléans, a élevé dans son orchestre les multiples variations du « hot » à un niveau artistique des plus remarquables.

Le jazz-band évoluera-t-il complètement vers la musique symphonique ? Jusqu'à présent, les compositeurs modernes n'ont employé ces nouvelles sonorités que pour des effets comiques et tant soit peu ridicules, ainsi que l'ont fait Gabriel Pierné, dans *Impressions de Music-Hall* et Jacques Ibert, dans *Angélique*, où l'entrée du nègre est accompagnée des « wa-wa » nazillards de la trompette en sourdine.

Il y a cependant dans le jazz (surtout par l'emploi de la famille merveilleusement nuancée des saxophones) des effets très nouveaux à exploiter, par exemple un violon solo jouant à la chanterelle accompagné par le groupe des trompettes en sourdine, rythmant la mélodie de syncopes imprévues, tandis que le quatuor des saxophones soutient l'harmonie. Bien d'autres effets curieux seraient à trouver : souhaitons de voir le jazz s'incorporer un jour à l'orchestre moderne. Là serait peut-être la véritable formule de l'avenir ⁽¹⁾.

(1) Quand on a entendu les élucubrations dépourvues de toute invention musicale des orchestres les plus célèbres venus d'Amérique en Europe, il faut souhaiter que des compositeurs dignes de ce nom utilisent les ressources sonores du « Jazz » pour les besoins de la musique pure, sinon il retournera à son point de départ : la barbarie la plus abjecte, car le rythme sans mélodie ni harmonie ne sera jamais qu'un vain bruit...

Nous donnons ici des fragments de la *Rhapsody in blue* du compositeur Georges Gershwin, qui est une des expressions les plus typiques de la musique du jazz-band :

Gershwin. — *Rhapsody in blue*.

1^{er} Fragment :

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page. The score is divided into two main sections: 'Poco agitato' and 'Tempo giusto'. The 'Poco agitato' section is marked with a tempo of 8 beats per minute. The 'Tempo giusto' section is marked with a tempo of 12 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff marcato'. The instruments listed are: Flûte, Hautbois, Clarinettes en La, Basson, Cors en Fa, Trompettes en La, Trombone, Timbales, Banjo, 1er Saxophone Alto en Mi♭, 2e Saxophone Ténor en Sib, 3e Saxophone Alto en Mi♭, 1er Piano, 2e Piano, 1er Violons, 2e Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses.

Copyright 1925 by HARMS Inc. New-York.
 Propriété de SEMFA.
 Agence exclusive : Editions FRANCIS SALABERT.

Rhapsody in blue (2^e fragment) :

Tempo giusto

This musical score is for the second fragment of 'Rhapsody in blue'. It is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, saxophones, piano, and strings. The tempo is marked 'Tempo giusto'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Clarinets in Bb, Bassoon, Horns in F, Trumpets in Bb, Trombone, Timpani, Tambour, Banjo, 1st Saxophone Alto in Bb, 2nd Saxophone Tenor in Bb, 3rd Saxophone Alto in Bb, 1st Piano, 2nd Piano, 1st Violins, 2nd Violins, Alto, Violoncelles, and Contrabass. The second system includes parts for 1st Violins, 2nd Violins, Alto, Violoncelles, and Contrabass. The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *f*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Flûte

Hautbois

Clarinettes en Sib

Basson

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombone

Timbales

Tambour

Banjo

1^{er} Saxophone Alto en Sib

2^e Saxophone Ténor en Sib

3^e Saxophone Alto en Sib

1^{er} Piano

2^e Piano

Tempo giusto

1^{er} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Rhapsody in blue (3^e fragment) :

Grandioso

Flûte

Hautbois

Clarinettes en Sib

Basson

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Trombone

Timbales

Banjo

1^{er} Saxophone Alto en Mib

2^e Saxophone Ténor en Sib

3^e Saxophone Alto en Mib

1^{er} Piano

2^e Piano

Grandioso

1^{er} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

En Amérique d'autres compositeurs se sont spécialisés dans le *jazz-band*. Parmi les musiciens blancs nous citerons les plus réputés : Irving Berlin, Jerome Kern, Vincent Youmans, Rudolf Friml, Walter Donaldson ; parmi les musiciens noirs le compositeur populaire W. C. Handy et Th. Waller, J. Johnson, qui ont produit des œuvres inspirées du folklore le plus primitif.

Le *Jazz-band* a fait son entrée à l'Institut au concours pour le premier Grand Prix de Rome en 1933. Nous donnons ci-après un extrait de la cantate couronnée par l'Académie des Beaux-Arts : *Idylle Funambulesque* de Robert Planel. Un orchestre de *jazz*, composé de saxophones, trompettes, batterie, etc. accompagne la « sérénade » que chante Arlequin à Colombine, et que le musicien a conçue dans un caractère de « valse lente » d'allure sentimentale. L'effet en est extrêmement réussi parcequ'il repose sur une "idée musicale" écrite.

R. Planel. — *Idylle Funambulesque*.

2 Saxophones Alto en Mi \flat
1 Saxophone Ténor en Si \flat
8 Trompettes en Ut
Tarole
Grosse Caisse
ARLEQUIN
8 Violons Soli
175 Violons Div.
245 Violons Div.
Altos Div en 3
Violoncelles
Contrebasses

2 Sax. Alt.
Sax. Tén.
Tromp.
Tarole
Gr. C.
Arlequin
8 Vons Soli
vons
Altos
velles
C.B.

Idylle Funambulesque

pho - ne se la - mente et pleu - re nos a - mours bri - sés Et pour - tant ta lè - vre char -

HAMELLE, Éditeur.

LA MUSIQUE POLYTONALE

« Comment orchestrer la musique polytonale ? » demandait un jour à son professeur un jeune compositeur agneau, qui avait mangé du tigre. « Tout simplement, lui répondit-on, en inscrivant chaque tonalité (deux ou trois s'il le faut) dans des groupes différents de timbres. » Pour en avoir un exemple, il suffit d'écouter les musiques de plein air, qui sont la meilleure école de l'instrumentation polytonale. Dès 1886, en s'asseyant place Pigalle, à Paris, à la terrasse de la « Nouvelle Athènes », un jeune élève de l'Ecole Niedermeyer n'avait qu'à écouter les sonorités dispersées de la fête de Montmartre pour avoir une idée très nette de la musique polytonale, la plus amusante et la plus naturelle que l'on puisse imaginer. Les nombreux « manèges » évoluant aux sons des orgues de Barbarie, les fanfares des baraques de lutteurs, les ménageries Pezon ou autres, d'où partaient les rugissements des fauves, tout cela formait une symphonie extra-musicale dont, d'ailleurs, notre illustre Gustave Charpentier, dans ses *Chevaux de Bois*, ou dans le tableau de la « Fête de Montmartre » au 4^e acte de *Julien*, a su évoquer spirituellement l'agréable fantaisie. Mais nos jeunes musiciens « polytonaux » sont quelquefois moins divertissants, surtout lorsqu'ils écrivent dans le même groupe instrumental des accords placés côte à côte à distance de seconde mineure.

Voici un extrait du *Bal Vénitien*, de Claude Delvincourt, qui correspond exactement à la définition de « musique polytonale », quatre tonalités exprimées par quatre sonorités différentes.

Cl. Delvincourt. — *Bal Vénitien* (2 fragments).

Allegro 8

Ut maj.

2 Piccoli *ff*

Violons *ff*

Trompettes et Trombones *ff*

velles C.B. et Bassons *ff*

La b maj.

Ut # min.

Si maj.

etc.

Allegro

Re b maj.

Trompette

Trombone Tuba

Violons

Ut maj.

etc.

LA RADIOPHONIE. — Les Disques

La radiophonie et les disques ont apporté à la musique des ressources de vulgarisation que l'on ne saurait négliger, mais il faut bien établir le principe que ce ne sont pas les musiciens qui doivent écrire pour les disques et la radiophonie, mais bien au contraire, ce sont ces inventions nouvelles qui doivent se perfectionner pour rendre les auditions musicales aussi fidèles que possible.

Au début de l'enregistrement des disques, on était obligé de dénaturer les timbres de l'orchestre, de les renforcer ou de les diminuer, pour obtenir un effet équivalent à celui qui avait été voulu par le compositeur : nous avons connu les clarinettes et les hautbois « pleurards », les cors « vagissants » et les violons « grinçants » !... c'était la formule habituelle de ces premiers essais. Aujourd'hui, les techniciens sont plus expérimentés. Mais disons une fois pour toutes que les ingénieurs du son pour les « bandes » enregistrées, les disques et les postes de T. S. F. doivent trouver des appareils permettant à la musique de n'être plus trahie, soit par un fâcheux « nasille-ment » dans les disques et les bandes sonores, soit par des « gonflements » intempestifs dans la transmission de la radiophonie. Toutefois, on peut affirmer que les meilleurs appareils du monde ne remplaceront jamais une exécution vivante, directe, donnée dans une salle de théâtre ou de concert, car la musique est destinée à être « vue » aussi bien qu'« entendue ».

LES ONDES MUSICALES

Le Martenot

Il n'est pas possible, dans un ouvrage qui doit passer en revue tous les instruments utilisables dans un orchestre, de ne pas mentionner un appareil aux possibilités aussi vastes que le Martenot, dont on désigne aussi les effets sous le nom plus général d'« Ondes Musicales ».

Ce n'est pas ici le lieu de nous étendre longuement sur le côté technique de ce nouvel instrument. Qu'il nous suffise de dire que le Martenot est un appareil radio-électrique dont les éléments essentiels sont une lampe et son circuit oscillant, sorte d'anche silencieuse, les piles ou accumulateurs fournissant l'énergie nécessaire à la vibration et remplaçant le souffle, enfin l'écouteur téléphonique ou ses dérivés, haut parleur ou diffuseur, qui transforment la vibration électrique silencieuse en vibration sonore.

Cet ensemble est capable de fournir en quelque sorte une matière première qui est le son, qu'il s'agissait de doter des trois éléments de variation expressive nécessaire : hauteur, intensité, timbre. Les variations de hauteur sont obtenues par les variations de fréquence des oscillations ; les variations d'intensité sont obtenues par une résistance spéciale intercalée sur le circuit du haut-parleur ; enfin, les variations de timbre sont obtenues par la mise en jeu de circuits absorbant plus ou moins les harmoniques du son fondamental.

Le registre du Martenot est considérable et couvre toute l'étendue suivante :



Le timbre de la dernière octave grave tend à la faire paraître plus grave qu'elle n'est. La dernière octave aigue ne peut être jouée fortissimo, mais par contre l'avant-dernière peut être très puissante. Sous réserve de ces deux remarques, toute l'étendue est praticable, du *pianissimo* le plus ténu au *fortissimo* le plus éclatant.

Au point de vue du timbre, nous mentionnerons : le timbre cuivré ; un autre se rapprochant des bois ; un autre plus feutré se rapprochant (selon le registre) du cor, du saxophone et de la flûte ; un autre enfin, feutré mais très pur, se rapprochant de la flûte dans l'aigu avec des sons graves sans éclat mais très soutenus. La qualité la plus étonnante de ce nouvel instrument réside justement dans cette faculté de produire le timbre de certains instruments existants, dans un registre que ces instruments ne peuvent atteindre.

La notation de ces différences de timbre et d'intensité a dû naturellement être établie de toutes pièces. Il n'est pas possible de l'indiquer ici, mais nous ne saurions trop recommander aux jeunes compositeurs de se reporter à la méthode établie par Maurice Martenot et dans laquelle il a codifié en quelque sorte les signes nécessaires à cette notation.

Les effets possibles à obtenir avec le Martenot, ajouté à l'orchestre, semblent infinis et inexplorés, et les compositeurs auraient intérêt à assister à une démonstration complète de ses possibilités. Enfin, le fait que l'exécutant placé dans l'orchestre en vue du chef peut, par une simple manette, actionner un diffuseur placé au fond de la scène, dans la salle, dans les coulisses, permettra certainement, dans les exécutions d'ouvrages lyriques, d'obtenir avec une précision parfaite des effets nouveaux et parfois saisissants.

Maurice Martenot a réalisé lui-même un certain nombre de transcriptions fort heureuses. Enfin M. J. Canteloube, dans son ouvrage *Vercingétorix*, représenté sur la scène de l'Opéra, emploie quatre Martenot, et voici un exemple tiré de cette partition.

L'apparition des « Ondes musicales » commente un chœur de joie d'une sonorité lumineuse, l'orchestre situé au troisième plan n'utilise que les harpes, les cordes jouant « pianissimo » tandis que les cors, trompettes et trombones soutiennent l'harmonie dans la nuance « piano ». Le thème principal se détache aux quatre instruments des ondes musicales avec un relief étonnant et produit un effet certainement inattendu.

J. Canteloube. — *Vercingétorix*.

Moderato

1 2 3 4

p espressivo *cresc.*

1 2 3 4

f

HEUGEL, Éditeur.

TROISIÈME PARTIE

Anthologie




L'ORCHESTRE CLASSIQUE ET MODERNE

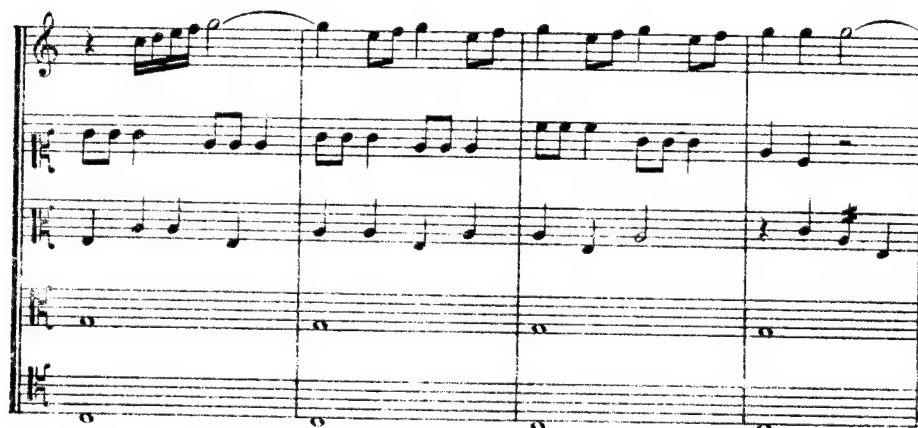
La physionomie de l'orchestre a tellement varié depuis les plus anciennes partitions dont nous ayons connaissance, que nous avons cru intéressant, en terminant cet ouvrage, de reproduire quelques exemples des principales transformations qui se sont accomplies dans le domaine de l'instrumentation depuis plus de trois siècles.

Dans l'exemple que nous donnons ici de Monteverde (1568-1643), les instruments qui étaient en usage à cette époque sont tombés en désuétude. Vincent d'Indy, dans les auditions d'*Orphée*, de Monteverde, qu'il a données à la *Schola Cantorum*, avait fait une adaptation aussi ingénieuse que fidèle pour des instruments modernes, de cette instrumentation quelque peu fruste. Ainsi, le « clarino », sorte de trompette aiguë, était joué par des hautbois, tandis que le « quinta » était joué par une trompette en sourdine. Il en était de même pour le « vulgano », trompette grave ; quant aux parties d'*alto* et de *basso*, qui n'étaient autres que des violes de gambe et des contrebasses de viole, elles étaient représentées par des altos, violoncelles et contrebasses.

Monteverde. — *Orphée*.

Moderato

CLARINO (Trompette aiguë)	
QUINTA (Trompette avec sourdine)	
ALTO e BASSO Violes de gambe graves	
VULGANO (Trompette avec sourdine)	
BASSO (Contrebasse de Viole)	



André Caplet a fait de savantes adaptations instrumentales des œuvres de Lulli (1633-1687), notamment *Le Triomphe de l'Amour*, représenté à l'Opéra, mais il a introduit dans l'instrumentation des timbres nouveaux qui dénaturent un peu trop la version primitive, laquelle ne comprenait que des instruments à cordes. Avant lui, les successeurs de Lulli ajoutèrent tout simplement des flûtes, des hautbois et des bassons, ce qui était peut-être la solution la plus sage.

Voici un exemple original d'écriture de Lulli.

Lulli. — *Psyché*.

Moderato

Violons

Violes

Basses

L'orchestre de Rameau (1683-1764) est déjà plus près de nous, et on peut, à la rigueur, l'exécuter tel qu'il a été écrit. Dans son habile et scrupuleuse adaptation de *Castor et Pollux*, qu'il a faite pour l'Opéra, Alfred Bachelet a su moderniser l'instrumentation de Rameau (notamment dans les récits écrits pour clavecin et basse continue) sans en altérer le caractère primitif.

Voici un exemple de l'écriture de Rameau :

Rameau. — *Acanthe et Céphise.*

Moderato

Petite Flûte

Flûtes

Clarinettes en Ut à 2

Bassons

Cors en Ut à 2

Trompettes en Ut à 2

Timbales en Ut-Sol

1^{rs} Violons
2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Acanthe et Céphise (suite)

Rall.

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are for woodwinds (flutes and oboes), each with a melodic line and a sustained chord. The next two staves are for strings (violins and violas), marked 'à 2' (doubling), with a melodic line and a sustained chord. The bottom four staves are for woodwinds (clarinets, bassoons, and contrabassoons), each with a melodic line and a sustained chord. The score is in 2/4 time and features a 'Rall.' (Ritardando) marking. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

En Allemagne, on est moins respectueux que chez nous des textes des grands maîtres : tel "Kapellmeister" fait doubler les parties de *bois* et de *cors* dans une symphonie de Beethoven, tel autre y introduit même des trombones. En France, nos directeurs de théâtre de musique, très friands de coupures quelquefois arbitraires, n'en sont point arrivés encore à faire réorchestrer ou retoucher les ouvrages confiés à leurs soins.

Dans la *Septième Symphonie*, si vivante et si colorée, de Mozart (1756-1791), les trois groupes, cordes, bois, cuivres, ont pris leur caractère bien distinctif.

Mozart. — 7^e Symphonie.

Flûtes *à 2*
f

Hautbois
f

Clarinettes en La
f

Bassons
f

Cors en Ré
f

Trompettes en Ré
f

Timbales en Ré-La
tr

1^{rs} Violons
f

2^{ds} Violons
f

Altos
f

Violoncelles et Contrebasses
f

7^e Symphonie (suite)

The musical score is for the 7th Symphony (suite) by Mozart, page 271. It is written for a full orchestra. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system consists of six staves: Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet, and Bassoon. The second system consists of six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Timpani. The timpani part is marked 'p' (piano) and shows a series of notes indicating the changes of tones. The woodwinds and strings also have parts, with some marked 'p'.

Dans cette symphonie, suivant l'usage adopté par beaucoup de ses contemporains, Mozart écrit les timbales uniformément *ut-sol*, en indiquant au fur et à mesure les changements de tons.

Le final de la *Neuvième Symphonie* avec chœurs, de Beethoven (1770-1827), nous offre un admirable modèle d'une orchestration puissante, presque massive. On y voit une des premières apparitions des trombones, s'ajoutant aux cors et aux trompettes.

Beethoven. — 9^e Symphonie.

Prestissimo

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Contrebasson

Cors en Ré

Trompettes en Ré

Trombones

Timbales en Ré

Triangle

Cymb. et Gr. C.

1^{er}s Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Tout autre est le caractère incisif, mordant, aux accents vigoureux, de cet orchestre si coloré de Rossini (1792-1868). La lecture de la partition de *Guillaume Tell* nous réserve d'ailleurs des surprises constantes, par son instrumentation si riche en effets variés.

Rossini. — Guillaume Tell.

Allegro vivo

The image displays a page from an orchestral score for Rossini's *Guillaume Tell*, marked "Allegro vivo". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes the woodwinds, brass, and percussion. The second system includes the strings. Each staff is labeled with the instrument name on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score features various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *f* (forte), and *tr* (trill). The woodwinds (Petite Flûte, Hautbois, Clarinettes en La, Bassons) and brass (Cors en Sol, Cors en Mi, Trompettes en Mi, Trombones) play sustained notes with occasional accents. The percussion (Timbales en Mi, Triangle, Cymb. et Gr. caisse) provides a rhythmic foundation. The strings (1^{rs} Violons, 2^{ds} Violons, Altos, Violoncelles, Contrebasses) play a more active role, with the first violins and violas featuring rapid sixteenth-note passages.

Petite Flûte
et Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes
en La

Bassons

Cors en Sol

Cors en Mi

Trompettes
en Mi

Trombones

Timbales
en Mi

Triangle

Cymb. et Gr. caisse

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Guillaume Tell (suite)

This page contains a musical score for the suite "Guillaume Tell". The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The key signature is D major (two sharps). The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The dynamic marking *sf* (sforzando) is prominently featured throughout the score, indicating moments of increased volume and intensity. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure suggests a complex, multi-movement piece.

The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The key signature is D major (two sharps). The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The dynamic marking *sf* (sforzando) is prominently featured throughout the score, indicating moments of increased volume and intensity. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure suggests a complex, multi-movement piece.

Berlioz (1803-1869) était vraiment le « peintre » de l'orchestre, car ses combinaisons sont toujours d'une couleur prestigieuse. Dans ces quelques mesures du *Carnaval Romain*, chaque groupe possède son caractère propre. Notons surtout le rythme des parties de batterie s'alliant aux cornets, trompettes et cors. Ce morceau est d'ailleurs un des plus brillants qu'ait écrits l'auteur de la *Damnation de Faust*. On connaît la phrase célèbre de Wagner qui, entendant à Paris pour la première fois *Roméo et Juliette* de Berlioz, dans la salle du Conservatoire, s'écria : « Enfin ! j'entends un orchestre ! »

Berlioz. — Carnaval Romain.

Andante sostenuto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left, and their corresponding staves are on the right. The score shows the first two measures of the piece. The tempo is 'Andante sostenuto'. The key signature has two sharps (D major or F# minor). The time signature is 3/4. The score includes parts for woodwinds (Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets in Bb, Bassoons), brass (Horns in E, Horns in Bb, Trumpets in Bb, Cornets in Bb), percussion (Timpani in Bb-B, Snare Drum, Triangle), and strings (First Violins, Second Violins, Violas, Violoncelles, Double Basses). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Flûtes

Hautbois

Cor anglais

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Ut

Cors en Mi

Trompettes en La

Cornets à pistons en La

Timbales La-Mi

Tambour

Triangle

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Carnaval Romain (suite)

This musical score is for a piece titled "Carnaval Romain (suite)". It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a lively, rhythmic melody in the upper strings and woodwinds, with a complex, syncopated bass line. The percussion section, consisting of two snare drums, provides a steady, driving rhythm. The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system includes a string section (violin I, violin II, viola, cello, and double bass) and a woodwind section (flute, oboe, and bassoon). The second system includes a brass section (trumpet, trombone, and tuba) and a percussion section (snare drum). The third system includes a string section (violin I, violin II, viola, cello, and double bass) and a woodwind section (flute, oboe, and bassoon). The score concludes with a "poco cresc." marking.

poco cresc.

Dans l'éblouissante théorie des poèmes symphoniques de Franz Liszt (1811-1886) il faut s'arrêter sur un effet orchestral que nous trouvons au cours de *Mazeppa*. Les violons, altos et violoncelles, divisés en deux groupes distincts, ont un caractère brillant et mouvementé, tandis que le thème principal est exposé par les bois et les trompettes. Saint-Saëns citait volontiers cet exemple d'une curieuse venue.

Franz Liszt. — *Mazeppa*

Allegro agitato

Petite Flûte

Flûtes 1 2

Hautbois 1 2

Cor Anglais

Clarinette en Ré

Clarinette en La

Clarinette basse en Ut

Bassons 1 2

8

Cors en Fa

4 2

8 4

en Mib

1 2

8

Trompettes

mf *espressivo dolente*

Trombones 1 2

8

3^e Trombone et Tuba

Div.

Violons I

pizz.

Violons II

Div.

pizz.

col legno

marcatissimo

marc.

Altos

pizz.

col legno

Violoncelles

pizz.

col legno

Contrebasses

(arco) (col legno)

(*) 2 Violons seuls

Masoppa (suite)

This musical score is for a piece titled "Masoppa (suite)". It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The score is divided into two systems. The first system features a slow, expressive melody in the upper strings, marked "espressivo dolente" and "a 2". The second system features a more rhythmic and complex texture, with woodwinds and brass playing a melody marked "marc:". The strings provide a rhythmic accompaniment, with some parts marked "arco" and "col legno".

espressivo dolente
a 2
espressivo dolente
a 2
marc.
marc.
arco *col legno* *arco* *col legno*

Alexandre Borodine (1824-1887), l'un des principaux représentants de l'école russe, le coloriste attrayant du poème «Dans les steppes de l'Asie centrale», a écrit plusieurs symphonies de réelle valeur. Dans la première, en *mi bémol*, nous remarquons le trio du *Scherzo* dont le thème est emprunté au folklore russe, avec son caractère rythmique si particulier. Notons aussi la diversité des éléments de l'orchestre, où chacun d'eux a sa vie propre. Orchestre d'une lumineuse clarté.

Borodine. — *Symphonie N° 1*

Allegro

2 Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en La

2 Bassons

4 Cors en Mi

2 Trompettes en Mi

8 Trombones

Timbales

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

p *mf* *ff* *pp* *à 2* *10*

Symphonie N° 1 (suite)

The musical score is written for a symphony suite, specifically page 281. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 2/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system includes staves for strings and woodwinds, with dynamic markings such as *f* (forte) and *mf marc.* (mezzo-forte marcato). The second system continues the orchestration, featuring a prominent woodwind section with *ff* (fortissimo) dynamics and a *non div.* (non diviso) instruction. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Rimsky-Korsakow (1844-1908), chef du groupe russe des «cinq» est un des maîtres incontestés de l'instrumentation. Subissant l'heureuse influence de Liszt et de Berlioz, il a su cependant s'en dégager et garder à son art son caractère d'individualité. Dans le *Capriccio espagnol*, quelle riche palette orchestrale!... Remarquons le contraste apporté par le violon solo avec les pages fulgurantes du TUTTI qui précède.

Rimsky-Korsakow. — *Alborada*

Vivo

Petite Flûte
 2 Flûtes
 2 Hautbois
 2 Clarinettes en Sib
 2 Bassons
 4 Cors en Fa
 2 Trompettes en Sib
 3 Trombones et Tuba
 Timbales en Sib
 Triangle
 Tamb. milit.
 Cymbales
 Grosse Caisse
 Harpe
 Violon solo
 Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

ff
 à 2
 ff
 à 2
 ff
 ff
 1
 2
 3
 4
 ff
 f
 mf
 mf
 mf
 pizz.
 ff
 pizz.
 ff
 pizz.
 ff
 pizz.
 ff
 pizz.
 ff

Alborada (suite)

This musical score is for a piece titled "Alborada (suite)". It is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is organized into systems of staves. The top system includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section. The middle system includes staves for brass (trumpets, trombones, tuba) and a string section. The bottom system includes staves for percussion (snare drum, tom-tom, cymbal, triangle) and a string section. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page number 283 is located in the top right corner.

Alborada (suite)

This musical score is for a piece titled "Alborada (suite)". It consists of 11 staves. The first five staves are for a woodwind section (flutes, oboes, and clarinets), with some parts marked with an asterisk (*). The next three staves are for a string section (violins, violas, and cellos/double basses). The seventh staff is for a percussion instrument, likely a snare drum, with triplet markings. The eighth staff is for a piano, with a forte (f) dynamic marking. The ninth staff is for a solo violin, marked "Viol. solo" and "SOLO", with a "con forza" instruction. The final two staves are for a keyboard instrument, likely a harpsichord or organ, with a forte (f) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "f" (forte).

Alborada (suite)

This musical score is for a piece titled "Alborada (suite)". It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is organized into systems of staves. The first system (measures 1-4) features a string quartet with long, sustained notes, while the woodwinds and brass are silent. The second system (measures 5-8) shows the woodwinds and brass entering with rhythmic patterns, while the strings continue their sustained notes. The third system (measures 9-12) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The fourth system (measures 13-16) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The fifth system (measures 17-20) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The sixth system (measures 21-24) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The seventh system (measures 25-28) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The eighth system (measures 29-32) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The ninth system (measures 33-36) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The tenth system (measures 37-40) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The eleventh system (measures 41-44) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The twelfth system (measures 45-48) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The thirteenth system (measures 49-52) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The fourteenth system (measures 53-56) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The fifteenth system (measures 57-60) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The sixteenth system (measures 61-64) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The seventeenth system (measures 65-68) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The eighteenth system (measures 69-72) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The nineteenth system (measures 73-76) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The twentieth system (measures 77-80) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The twenty-first system (measures 81-84) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The twenty-second system (measures 85-88) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The twenty-third system (measures 89-92) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The twenty-fourth system (measures 93-96) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The twenty-fifth system (measures 97-100) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The twenty-sixth system (measures 101-104) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The twenty-seventh system (measures 105-108) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The twenty-eighth system (measures 109-112) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The twenty-ninth system (measures 113-116) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The thirtieth system (measures 117-120) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The thirty-first system (measures 121-124) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The thirty-second system (measures 125-128) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The thirty-third system (measures 129-132) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The thirty-fourth system (measures 133-136) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The thirty-fifth system (measures 137-140) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The thirty-sixth system (measures 141-144) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The thirty-seventh system (measures 145-148) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The thirty-eighth system (measures 149-152) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The thirty-ninth system (measures 153-156) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The fortieth system (measures 157-160) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The forty-first system (measures 161-164) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The forty-second system (measures 165-168) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The forty-third system (measures 169-172) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The forty-fourth system (measures 173-176) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The forty-fifth system (measures 177-180) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The forty-sixth system (measures 181-184) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The forty-seventh system (measures 185-188) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The forty-eighth system (measures 189-192) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes. The forty-ninth system (measures 193-196) features a more active string section with a rhythmic pattern, while the woodwinds and brass are silent. The fiftieth system (measures 197-200) shows the woodwinds and brass entering with a new rhythmic pattern, while the strings continue their sustained notes.

La Marche Funèbre de «Siegfried», dans le *Crépuscule des Dieux*, donne l'impression d'une large *fresque sonore* d'un puissant effet. C'est un orchestre étagé sur toute l'étendue de ses registres, où cependant rien n'est inutile et où tout concourt à un ensemble imposant.

Wagner. — *Crépuscule des Dieux* (Marche Funèbre).

Maestoso

Petite Flute

1^{re} Grande Flûte

2^e et 3^e Grandes Flûtes

3 Hautbois

3 Clarinettes en Sib

3 Bassons

1^{er} et 2^e Cors chromatiques en Fa

3^e et 4^e Cors chromatiques en Fa

1^{er} et 2^e Trompettes chromatiques en Ut

3^e Trompette chromatique en Ut

Trompette basse

3 Trombones

2 Tenor-Tuben en Mi♭

2 Bass-Tuben en Sib

Contrebasse Tuba

8 1^{re} Harpes

8 2^e Harpes

4 Timbales en Sol-Ré

Triangle

Grosse caisse

Tambour

1^{er} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Crépuscule des Dieux (suite)

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano or organ. The notation is arranged in multiple systems, each containing several staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *più f* (further forte) are present. A section of the score is marked with a double bar line and the instruction "Change on Sib". The notation is complex, with many beamed notes and intricate patterns, suggesting a technically demanding piece. The page is numbered "1" in the bottom right corner.

Richard Strauss, dès les premières mesures de son poème pittoresque *Don Quichotte*, emploie trois trompettes en *ré*, auxquelles il confie une partie périlleuse, marquée en même temps par les cordes, tandis que les cuivres unis aux violoncelles et contrebasses, mettent violemment en lumière un thème incisif de caractère héroïque et grotesque. Notons l'effet « très strident » qu'obtient l'auteur en ajoutant des sourdines à tous les instruments, cuivres et cordes.

Strauss. — *Don Quichotte*.

Moderato (un peu plus animé)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Hautbois, Basson, Trompettes en Ré (numbered 1, 2, 3), Tuba ténor en Sib, Tuba basse en Ut, Timbales, Harpe, 1^{ers} Violons (numbered pup. 1, 2, 3, 4, 5, 6), and Contrebasses. The tempo is marked 'Moderato (un peu plus animé)'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score shows the first measures of the piece, with various dynamics like *f*, *ff*, and *p* indicated. Many parts are marked 'avec sourdine' (with mute). The brass and strings play a rhythmic, strident theme, while the woodwinds and harp provide harmonic support.

Éditions C. F. PETERS, Leipzig.

Don Quichotte (suite)

Poco rall.

The musical score is for a section of 'Don Quichotte (suite)'. It features a variety of instruments: Hautb. (Hautbois), Bon (Basson), Tromp. (Trompe), Tuba ténor (Tuba ténor), Tuba basse (Tuba basse), Timb. (Timbale), pup. (pupitre), 1rs Violons (Premiers Violons), and C.B. (Contrebasses). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Poco rall.' (Poco rallentando). The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. The C.B. part is particularly notable for its low register, starting on a double bass line. The 1rs Violons part is also prominent, with many notes marked with accents. The Tromp. and Tuba parts have complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The Bon part has a more melodic line with some slurs. The Hautb. part is mostly sustained notes. The Timb. part has a few notes with a tremolo effect. The pup. parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The overall texture is rich and complex, typical of a late 19th-century orchestral score.

Tous

R. Strauss qui a confié dans « Salomé » de nombreuses parties de premier plan aux timbales les fait monter ici au *Fa* \sharp . Remarquons aussi, dans cet exemple, l'écriture hardie des contrebasses.

Dans le « Cortège du Sage », fragment du *Sacre du Printemps*, d'Igor Strawinsky, nous trouvons un effet de grand « *crescendo* » d'orchestre, où le thème dominant des cors vient entre-croiser dans la force celui des trombones. Il faut remarquer l'arrêt brusque de tout l'orchestre avant le point d'arrêt final.

Strawinsky. — *Sacre du Printemps*.

ШЕСТВІЕ СТАРЬІШАГО-
МУДРЬІШАГО.

CORTÈGE DU SAGE.

67 68 69

Oboi 1. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2

Sacre du Printemps (suite)

70

Fl. gr. 1.2.

Fl. in Sol. 1.2.

Oboi 1.2. *non legato*

3.4. *non legato*

Cor. ingl. 1.2.

Clar. picc. (Re) 1.2.

Clar. (Si \flat) 1.2.

Clar. bassi 1.2.

Fag. 1.2.

3.

C-Fag. 1.2.

3.

Cor. 1.2.

3.4.

5.6.

Tr. picc. (Re) 1.2.

3.

Tr. (Dc) 1.2.

3.

4.

Tr. horti 1.2.

2.3.

Tenori (Si \flat) 1.2.

Tuba 1.2.

bassi 1.2.

Timp. 1.2.

Gr. C. 1.2.

Tamiam 1.2.

Una rape 1.2.

Guerro 1.2.

Viol. 1.2.

Viola 1.2.

Celli 1.2.

Bassi 1.2.

70

Sacre du Printemps (suite)

Fl. picc. 1.2. Fl. gr. 3. Fl. in Sol 1.2. Oboi 3.4. Cor. ingl. Clar. picc. (Re) Clar. (Sib) Clar. bassi Fag. 1.2. 3. O. Fag. 1.2. Cor. 3.4. 5.6. Tr. picc. (Re) 1.2. Tr. (Do) 3. 4. Tr. boni 1. 2.3. Tuba (Sib) 1.2. 3.4. 5.6. Timp. Gr. C. Tamb. Guero Viol. 1. 2. Viole Celi. Bassi

Par opposition à ces orchestres violents et démesurés, voici une impression de sonorité intime, de couleur grise, effacée, dans les *Variations Symphoniques* de César Franck (1822-1890). Ici, le piano et les cordes « en sourdine » soutiennent *pianissimo* l'harmonie, tandis que le thème expressif est à peine murmuré par les violoncelles : effet musical très pénétrant par sa grande simplicité.

César Franck. — *Variations Symphoniques*.

Andante

Piano

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

pp *ppp*

ppp Div.

ppp Div.

ppp

espress.

pp

Variations Symphoniques (suite)

poco cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mf

mf

mf

mf

mf

dim.

dim.

dim.

pp

pp

pp

Dans son chœur *A la Musique*, Emmanuel Chabrier (1842-1893) nous apporte une expression musicale d'une sonorité chaude, enveloppante, où les voix de femmes et un orchestre souple s'unissent dans un rythme véritablement lumineux. Notons à la neuvième mesure de cet exemple le *pianissimo* général des voix et des instruments.

Emmanuel Chabrier. — *A la Musique*.

Andantino molto con affetto

The musical score is for Emmanuel Chabrier's 'A la Musique'. It is written for a large ensemble including a full orchestra and a women's choir. The tempo is 'Andantino molto con affetto'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The orchestration includes 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in Bb, 2 Bassoons, 4 Horns in F, 2 Trumpets in F, 8 Trombones, Timpani (Sol-Re), 2 Harps, and a Solo voice. The choir consists of 4 Soprani (1st and 2nd), 4 Mezzo-Soprani, and 4 Contralti. The score shows a dynamic range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The lyrics are in French and include the phrase 'Mu.sique a-do-ra-ble, ô Dé-es-se, ô Dé-es-'. The score is published by Enoch, Éditeur.

ENOCH, Éditeur.

A la Musique (suite)

[illegible]

La « Pastorale » extraite de *Masques et Bergamasques*, de Gabriel Fauré (1845-1924), est empreinte de la fine poésie si personnelle au grand musicien français. L'orchestre très pur de lignes est cependant raffiné dans sa sobriété : remarquons l'emploi de la harpe s'alliant aux bois, puis venant scander d'un « pizzicato » discret la basse de l'harmonie.

Gabriel Fauré. — *Masques et Bergamasques*.

Andantino tranquillo (♩ = 46)

Harpe

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Clar. en Sib

Harpe

Vons

Altos

velles

C B

10

p

mp

f

p

Masques et Bergamasques (suite)

Fl. ¹⁰ *p* *mp*

Hautb. *mp* *mp*

Clar. *mp*

Cors. ¹⁰ *p dolce*

Harpe

Vons. *mp*

Altos

veilles *p*

C. B.

Fl. ¹⁰ *p*

Hautb. *p* *f* *p*

Clar. *p* *f* *p*

Bons. ¹⁰ *p* *f* *p*

Cors. *p* *f* *p*

Harpe

Div. *p* *f* *p*

Vons. *p* *f* *p*

Altos *p* *f* *p*

veilles *f*

C. B.

Impression de belle ampleur orchestrale dans le Prélude de *Messidor*, d'Alfred Bruneau : grande ligne mélodique venant s'appuyer sur de larges harmonies, pour évoquer l'image d'un paysage calme et ensoleillé.

Bruneau. — *Messidor*.

Très largement

2 Grandes Flûtes
1 Petite Flûte
2 Hautbois
1 Cor anglais
2 Clarinettes en La
1 Clarinette basse en Sib
2 Bassons
1 Contrebasson
4 Cors à pistons en Mi
2 Cornets à pistons en Ut
2 Trompettes à pistons en Ut
1^{re} et 2^e Trombones
3^e Trombone et Tuba
Timbales Si-Fa#
Grosse caisse
Cymbales
1^{er} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Très largement

CHOUDENS, Éditeur.

Messidor (suite)

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written in French and includes various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Gdes Fl. (Great Flutes), pte fl. (Piccolo Flute), Hautb. (Hautbois/Oboe), Cor A. (Cor Anglais/English Horn), Clar. (Clarinete), Clar B. (Clarinete Bass), Basses (Basses), C. Bqn (Contrebasse), Cors (Corns), Pist. (Pistons), Tromp. (Trompes), 1^{er} et 2^e Tromb. (1^{er} and 2^e Trombones), 3^e Tromb. et Tuba (3^e Trombone and Tuba), Timb. (Tambourin), Harpes (Harpes), Voix (Voices), Alto (Alto), and Violles C.B. (Violles Contrebasse). The score is written in French and includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "1^{er} mouvt. Lent et grave" (1st movement, Slow and Grave). The score is divided into two systems, with the first system ending with a "Très retenu" (Very Retained) instruction. The second system begins with a "Très retenu" instruction and continues with the "1^{er} mouvt. Lent et grave" instruction. The score includes various dynamic markings, such as "p dim.", "pp", "p", "pp express.", and "mp". The score is written in French and includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Messidor (suite)

Gdes Fl.
 nte Fl.
 Hautb.
 Cor A.
 Clar.
 Clar. B.
 B♭on.
 C. B♭on.
 Cors.
 Pist.
 Tromp.
 1^{er} et 2^e
 Tromb.
 3^e Tromb.
 et Tuba
 Triangle
 Harpes
 Vops.
 Altos
 velles
 C. B.

Musical score for "Messidor (suite)". The score is written for a large orchestra and choir. The instruments listed on the left are: Gdes Fl., nte Fl., Hautb., Cor A., Clar., Clar. B., B♭on., C. B♭on., Cors., Pist., Tromp., 1^{er} et 2^e Tromb., 3^e Tromb. et Tuba, Triangle, Harpes, Vops., Altos, and velles C. B. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by long, flowing lines with many ties, suggesting a slow, sustained tempo. The dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). A rehearsal mark "80" is present in the Trombone section. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 80.

Dans le Ballet Médiéval, extrait du *Miracle*, opéra de Georges Hüe, nous trouvons un effet « très curieux » de cloches aiguës, produit par l'association du célesta, des harpes et des bois sous une tenue suraiguë des violons.

Georges Hüe. — *Le Miracle*.

Allegretto grazioso

Grandes Flûtes *pp*

Petite Flûte *pp*

Hautbois *pp*

Cor anglais *pp*

Clarinettes en Sib *pp*

1 *pp*

Bassons 2 *pp*

3 *pp*

Triangle *pp*

Célesta *pp*

Harpes *pp*

Allegretto grazioso

Div. *pp*

1^{rs} Violons *pp*

Sourd. Div. *pp*

2^{ds} Violons *pp*

Altos *pp*

Violoncelles *pp*

Contrebasses *pizz. pp*

Le Miracle (suite)

[illegible]

Deux véritables « trouvailles » sont à signaler dans la partition de *Cydalise et le Chèvrepied* de Gabriel Pierné : 1^o le thème de la leçon de danse (sur le mode hypolydien) est exposé par une petite flûte jouant à la triple octave supérieure du basson et dont le rythme est scandé par une petite timbale ; 2^o le même thème passant à la clarinette dans une autre variation est accompagné discrètement par la harpe, tandis que les violoncelles divisés, en sourdine, tissent de fines harmonies : effet des plus charmants.

Gabriel Pierné. — *Cydalise et le Chèvrepied* (1^{er} fragment).

Modéré (92 = ♩)

Petite Flûte Solo *p*

Basson Solo *p*

Petite Timbale *p* Bag. d'éponge

Pte Fl.

Bon

Pte Timb.

Gdes Fl. *p*

Pte Fl.

Hautb. 1^o *p*

Clar. *p* *sf* *sf* *sf*

Bon *p* *sf*

Pte Timb.

Tamb. de B. *pp* *sf*

Harpe 1^o *p* *sf*

HEUGEL, Éditeur.

Cydalise et le Chèvrepied (2^e fragment)

Clar. en La

Andante (con eleganza) (54 = ♩)

10 Solo

ten. ten. $\text{p}^{\text{len.}}$ ten. ten.

p expr. et tendre

Solo

1^{re} Harpe

mf

dim.

Andante (con eleganza) (54 = ♩)

1^{re} vons

2^{de} vons

Altos

1^{er} pup.

Sourdine arco

2^e pup.

Sourdine le 1^{er} du 2^e pup.

pp (sans expression) (arco)

pp (sans expression) pizz.

p (léger)

C. B.

The first system of the musical score includes parts for the following instruments and voices:

- Clar.
- 1^{re} Harpe
- 1^{re} Voss
- 2^{de} Voss
- Altos
- 1^{re} pup.
- 1^{re} du
- 2^e pup.
- 3^e et 4^e pup.
- C. B.

Au cinquième acte de *Louise*, Gustave Charpentier fait accompagner la Berceuse expressive que chante le personnage du « père » par cet instrument à la sonorité mystérieuse, qui ajoute encore par son accent pénétrant à la grande émotion de cette scène. La viole est écrite en clé de *sol*, à sa hauteur réelle.

Charpentier. — *Louise*.

Molto agitato Rall. Allegretto moderato (♩=56)

Grande Flûte *p*

Cor anglais *p* *pp* *dim.*

Clarinettes en Sib *pp* avec la Harpe

Clarinette basse *mf* *a 2* *p* *pp*

Bassons *p* *2^o* *1^o* *dim.*

Cors en Fa *f* *a 2* *p* *pp*

Timbales *p* *pp* Changez le Ré en Ut et le Lab en Si

1^{re} Harpe *mf* *p* Jouer de la main gauche et étouffer de la main droite. étouf. étouf. étouf. étouf.

1^{rs} Violons Molto agitato Rall. Allegretto moderato (♩=56) *pizz.*

2^{ds} Violons *mf* *p* *pp pizz.*

Viole d'amour *mf* *p* *pp* *pizz.*

Altos *mf* *p* *pp* *pizz.*

Le PÈRE *mf* (il l'assied sur ses genoux et la berce comme un enfant) *p* *pp* sang? Res - te repo-se-toi...

Violoncelles *mf* *pizz.* *pp* *Div. arco*

Contrebasses *mf* *p* *pizz. pp*

Louise (suite)

Poco agitato *court* *Rit. Tempo*

Fl. *pp*

Clar. *court* *pp*

Cl. B. *p* *pp*

Cors *pp*

Tri. *pppp*

Harpe *étouf. étouf. étouf. étouf.*

Poco agitato *court* *Rit. Tempo*

Div. *pp* *court* *pizz.*

Vions *pp* *court* *pizz.*

Viole *arco* *court* *p* *pizz.*

Altos *pp* *court* *p*

le P. *(Louise cherche à s'évader)* *(la retenant)*
Comme jadis, toute pe-ti-te! Res-te! ah! souviens-toi

velles

C. B. *p* *pp*

Ces deux temps un peu agités

The musical score is for a scene from 'Louise (suite)'. It features a large orchestral ensemble including Flute, Clarinet, Clarinet in B-flat, Horns, Trumpet, Harp, Violins, Viola, Alto, Bass, and Cello/Double Bass. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo markings are 'Poco agitato', 'court' (short), 'Rit.' (ritardando), and 'Tempo'. The dynamics range from 'pppp' (pianississimo) to 'p' (piano). The Harp part has 'étouf.' (étouffé) markings. The Violins and Viola parts have 'pizz.' (pizzicato) markings. The Bass part has lyrics in French: '(Louise cherche à s'évader)', 'Comme jadis, toute pe-ti-te!', '(la retenant)', 'Res-te!', and 'ah! souviens-toi'. The Cello/Double Bass part has the instruction 'Ces deux temps un peu agités'.

Dans son poème symphonique *La Procession nocturne*, Henri Rabaud se sert des violoncelles à la « chanterelle » pour exprimer un beau thème de sentiment douloureux, qui est soutenu par quelques « bois » et les cordes en sourdine. La sonorité étouffée de cet ensemble instrumental laisse dominer la plainte des violoncelles, qui arrive à donner une véritable sensation d'angoisse.

Rabaud. — *Procession Nocturne.*

Andante tranquillo

20 40

Bassons *p cresc.* *mf*

Cors chrom. en Fa *mp* *mf*

Grosse caisse *ppp* *p*

1^{re} Violons *p cresc.* *mf*

2^{es} Violons *p cresc.* *mf*

Altos *p cresc.* *mf*

Violoncelles (sans sourdines) *mf* *espress. dim.* *mf* *dim.*

Contrebasses *p cresc.* *mf* *dim.*

Clar. *mf*

Bons *p*

Cors *p*

Gr. C. *ppp*

Harpe *pp*

Poco allarg. a Tempo

Violons *pp*

Altos *pp*

Violoncelles *pp*

C. B. *mf* *ten.* *pp*

Procession Nocturne (suite)

[illegible]

Fl.

Clar.

Bons

Cors

vons

Altos

Velles

C. B

Poco allarg.

a Tempo

mf

pp dolce

p

f

ten.

pp

p

Quelques pages de *l'Heure Espagnole* de Maurice Ravel nous apportent un exemple de «tumulte» orchestral, donnant un peu la sensation d'une «déchirure» sonore, si l'on peut s'exprimer ainsi. Notons surtout ici les grandes fusées des bois s'appuyant sur le double «glissando» des harpes.

Ravel. — *L'Heure Espagnole.*

The image displays a page from the musical score of *L'Heure Espagnole* by Maurice Ravel. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left include: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.), Clarinet in A (Cl. A.), Clarinet in Bb (Cl. B.), Bassoon (B.), Saxophone (Sax.), Horn (Cor), Trombone (Tromb.), Tuba (Tuba), Tambourine (Tamb.), and Harp (Harp). The vocal soloists are labeled as C. (Soprano), U. (Alto), and B. (Bass). The score features a complex arrangement of woodwinds and strings, with a prominent use of glissandos in the harp and woodwinds. The vocal soloists enter with a melody that is supported by the orchestra. The score is marked with various dynamics, including *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The tempo is marked *Presser* (Accelerate). The score is in 3/4 time and is written in G major. The lyrics for the vocal soloists are: "voir quelque chose à casser, A mettre en bouillie, en sa - la - de...".

L'Heure Espagnole (suite)

89 Animé

pte Fl.
 Gdes Fl.
 Bth
 Cor. A.
 Cl.
 Cl. B.
 Boes.
 Sarr.
 Cors.
 Tromp.
 Tromb.
 et Tuba.
 Timb.
 Tamb. de B.
 Tamb.
 Cymb.
 Gr. C.

Harp.
 UT # FA b LA #

Animé Elle frappe du poing l'horloge où se tient Gonzalco

C.
 piz.
 Unie
 piz.
 piz.
 piz.

à 2
 gliss.
 gliss.

(b)
 (b)

L'Heure Espagnole (suite)

Fl. 1^{re} 2^o *mf* *f* *fff*

Ob. 1^{re} 2^o *f* *fff*

Cl. A. *p* *mf* *f* *fff*

Cl. B. *mf* *f* *fff*

Bon. *mf* *f* *fff*

Sax. *p* *fff*

Cor. *p* *fff*

Trump. *p* *fff*

Tromb. et Tuba *p* *fff*

Timb. *p* *fff*

Tamb. B. *p* *fff*

Tamb. *p* *fff*

Cymb. *p* *fff* laissez vibrer

Gr. C. *p* *fff*

4^{re} Harpe *p* *fff*

UT MI FA SOL LA SI

Allegro

Div.

L'Heure Espagnole (suite)

2^{de} reprises la Grande Flûte
Très lent

1^{er} Solo
express.

Changez Mien C1

Très lent
entrouvrant l'horloge
Impressions — d'Hannadry - ade...

Unis.
pizz.

Unis.
pizz.

Unis.
pizz.

Unis.
pizz.

Dans le *Festin de l'Araignée* d'Albert Roussel, « l'entrée des Fourmis » annoncée par un tambour au rythme discret, nous montre un curieux effet des cordes suraiguës, tandis que les bassons exécutent une sorte de « pizzicato » d'octaves persistantes, sans nuire cependant au thème plus expressif des clarinettes.

Roussel. — *Le Festin de l'Araignée.*

7 **Très animé** (♩ = 168)

Musical score for measures 7 and 8 of *Le Festin de l'Araignée* by Albert Roussel. The score is for measures 7 and 8, marked **Très animé** (♩ = 168). The instrumentation includes MLL (Mellophone), Cl (Clarinet), B♭ (Bassoon), Cors (Horn), Tamb (Tambourine), Violon (Violin), Alt (Alto), Violoncelles (Violoncelles), and C.B. (Cymbale). The score shows the entry of the ants, with various dynamics and articulations such as *pp*, *en dehors*, *arçu*, *pizz*, and *pizz.* The tempo is marked **Très animé** (♩ = 168).

8

Musical score for measure 8, continuing the **Très animé** (♩ = 168) tempo. The instrumentation remains the same. The score shows the continuation of the ant entry, with various dynamics and articulations such as *p*, *mp*, *pp*, and *pizz.*

Le Festin de l'Araignée (suite)

First system of the musical score. The staves are labeled Hth, Cl., Bona, Cors, Vons, Alt, Violon, and C. B. The music is in 2/4 time. The first four staves (Hth, Cl., Bona, Cors) have a melodic line with some rests. The last four staves (Vons, Alt, Violon, C. B.) have a rhythmic pattern of eighth notes. There are crescendo markings (cresc.) in the Bona, Cors, Vons, Alt, Violon, and C. B. staves. A rehearsal mark '8' is placed above the Vons staff.

Second system of the musical score, starting with a rehearsal mark '9' in a box. The staves are labeled Hth, Cl., Bona, Cors, Harpe, Vons, Alt, Violon, and C. B. The music continues with the same instruments. The Harpe staff has a new melodic line. The Vons, Alt, Violon, and C. B. staves have a rhythmic pattern of eighth notes. There are 'arco' markings in the Vons, Alt, Violon, and C. B. staves. A rehearsal mark '9' is placed above the Hth staff.

Voici un extrait savoureux du *Prélude Dominical* de Guy Ropartz.

Dans cette allure rapide, le basson se fraye un chemin entre les basses de l'orchestre et le dessin des harpes et altos jouant pizzicato.

Aux trois dernières mesures de cet exemple, il faut noter le trait doigté des harpes très difficiles à jouer, mais d'un effet lumineux.

Guy Ropartz. — *Un Prélude Dominical*.

28 Animé

Fl.
Hautb.
Clar.
Bassons
Cors
Tromp.
Timb.
Tri.
Xyl.
Harpe

28

Bassons
Altos
Vclles
C.B.

Fl.
1er Basson
1er Cor
Xyl.
Célesta
Vclles
Altos
Vclles
C.B.

Solo
Solo
pizz.
pizz.
pizz.
pp

Un Prélude Dominical (suite)

Fl. *Solo*

1^{re} Hautb. *p*

1^{re} Clar. *p*

1^{er} Bon. *p*

1^{er} Cor. *p* *mf*

Xyl. *p*

Célesta *p*

Harpe *p*

Vcns. *p*

Altos *p*

Vclles. *p*

C. B. *p*

2

29

Fl. *Solo*

1^{re} Clar. *dolce espress.*

1^{er} Bon. *mf*

1^{er} Cor. *p*

Tri. *p*

Célesta *p*

Harpe *p*

29

Vcns. *sempre p*

Altos *mf*

Vclles. *p*

C. B. *arco p*

Au deuxième acte d'*Antar*, l'œuvre maîtresse de Gabriel Dupont, l'entrée du héros est marquée par le « fortissimo » des quatre cors dominant la grande masse d'un orchestre rutilant de force joyeuse.

Gabriel Dupont. — *Antar*.

Animé (Rude et farouche)

Grandes Flûtes 1 2
Petite Flûte 3 4
2 Hautbois
2 Cors anglais
2 Clarinettes en Sib
Clarinette basse
Bassons 1 2 3
Contrebasson 1 2
Cors 1 2 3 4 5 6
Trompettes 1 2 3 4 5 6 7 8
3 Trombones
4^e Trombone et Tuba
Timbales
Triangle
Tambour
Cymbales
Grosse caisse
Harpe
ARIA (elle tombe évanouie)
ANTAR
Sopr.
Contr.
CHŒUR dans la Ten couleuse
Bass.
NARRATEUR
1^{re} Violons Div. en 8
2^{es} Violons Div. en 2
Altos Div. en 3
Violoncelles Div. en 3
Contrebasses Div. en 3

Heugel, Editeur.

Antar (suite)

1^{re} Fl.

2^e Fl.

Flute

Clar. A.

Clar. B.

Bass.

C. Bass.

Cor.

Tromp.

Tromb. et Tuba

Timb.

Tamb.

Cymb.

Gr. C.

ANTIAR

Sopr. Contr.

Tén.

Bass.

1^{re} Viol.

2^e Viol.

Alto.

Viola.

C. B.

Vive An-tar!

Vive An-tar!

Les « Enchantements sur la Mer », dans la *Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt, nous apportent plusieurs effets savoureux : quatuor en *trémolos* très serrés sur un frémissement du triangle, cors mystérieux, alternance du thème des cordes et des bois, descente expressive des flûtes amenant le retour « *pp* » des cors, associés aux accords arpégés de harpes dans l'aigu. Sonorités éparses et suaves.

Schmitt. — *Tragédie de Salomé*.

34 LES ENCHANTEMENTS SUR LA MER
Un peu moins lent (Mouv^t du Prélude)

Gdes Fl.

H^{tb}

Cor A.

Cl.

Cl. B.

Bous

Cors

Timb.

Trg.

Cymb.

Harpes

Sourdines

Soli

un peu en dehors

Le 4^e Cor met la Sourdine

ppp possible

34 Un peu moins lent (Mouv^t du Prélude)

Div.

pp

Div.

pp

Div.

pp

pp

pp

pp

Tragédie de Salomé (suite)

G^{de} Fl.
 Hth
 Cor A.
 Cl.
 Cl. B.
 Bass.
 Cors
 Timb.
 Cymb.
 Harpes

Soli
mp
mp
 2^e
 1^{re}
p
 ôtez les Sourdines
 ôtez les Sourdines
 1 Cymbale avec le manche de la mailloche
pp
 1^{re}
p
 8^{va}
 Div.

This musical score page, numbered 321, is for the 'Tragédie de Salomé (suite)'. It features a full orchestral arrangement with woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Flute (G^{de} Fl.), Oboe (Hth), Cor Anglais (Cor A.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), and Bassoon (Bass.). The brass section consists of Horns (Cors), Timpani (Timb.), and Cymbals (Cymb.). The string section is represented by Harpes (Harp). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a 'Soli' section for the woodwinds and brass, marked *mp*. The woodwinds play a melodic line, while the brass provides harmonic support. The percussion section includes a cymbal part marked *pp* and a timpani part. The harp plays a flowing, arpeggiated accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*, as well as performance instructions like 'ôtez les Sourdines' (remove the mutes) and '1 Cymbale avec le manche de la mailloche' (1 cymbal with the handle of the mallet). The piece concludes with a 'Div.' (divisi) marking for the strings.

Tragédie de Salomé (suite)

Retenez **35** Animez un peu Mouvt de **3**

Gdes Fl. *Soli* *mf* *pp*

Hrb

Cl.

Cl. B.

Hous

Cors *pp*

Tinb. *mp* *pp*

Tig. *pp*

pre Harpe *à 2* *mf* *1^{re} pp*

ôtez les Sourdines Retenez **35** Animez un peu Mouvt de **3**

ôtez les Sourdines

ôtez les Sourdines

Div. *pp*

pp

Tragédie de Salomé (suite)

[illegible]

« Calasera », des *Rythmes Espagnols*, page très colorée de Raoul Laparra, nous montre un orchestre vivant : quatuor écrit sur une longueur de quatre octaves, renforcé par les trompettes, trilles des bois « fortissimo », rythmes de grands accords aux cors et cuivres : impression générale de chaude lumière.

Laparra. — *Rythmes Espagnols*.

Vivo (♩ = 76) Battez à 3 temps

The musical score is for the piece « Calasera » from the collection *Rythmes Espagnols* by Raoul Laparra. It is marked "Vivo (♩ = 76) Battez à 3 temps". The score is written for a large orchestra, with parts for the following instruments:

- Grande Flûte
- Petite Flûte
- 2 Hautbois
- 2 Clarinettes en Sib
- 2 Bassons
- 4 Cors en Fa
- 2 Trompettes en Li
- 2 Cornets à pistons en Sib
- 3 Trombones (1, 2, 3)
- 1 Tuba
- Timbales Ré-Sol-Fa
- Castagnettes
- 1^{rs} Violons
- 2^{ds} Violons
- Altos
- Violoncelles
- Contrebasses

The score is in 3/8 time and features a variety of musical notations, including trills, accents, and dynamic markings such as *f* (forte) and *f* *à 2*. The woodwinds and brass sections play melodic lines, while the strings provide a rhythmic foundation. The percussion, including castagnettes and timbales, adds to the lively, Spanish atmosphere of the piece.

Rythmes Espagnols (suite)

The musical score is arranged in 15 staves, organized into three groups of five. The first group (staves 1-5) is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second group (staves 6-10) is in bass clef with a key signature of one flat. The third group (staves 11-15) is in treble clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings above the staves, possibly indicating trills or other ornaments.

Lorenzaccio (suite)

[illegible]

Voici un orchestre d'une légèreté extrême, malgré l'abondance des détails dans ces quelques pages de *L'Arlequin* de Max d'Ollone. Enchevêtrement des violons « divisés » aux clarinettes, harpes et célesta, donnant une sensation de douce lumière, pour évoquer la vision rayonnante de Capri.

Max d'Ollone. — *L'Arlequin*.

Largement (Più lento) Battez les croches

2 Grandes Flûtes

2 Hautbois

2 Clarinettes en La

2 Bassons

4 Cors en Fa

2 Trompettes en Ut

1^{er} et 2^e Trombones

3^e Trombone et Tuba

Triangle

Celesta

Harpe

SANCHE

Largement (Più lento) Battez les croches

Voici Capri, Lopez, nous allons voir nos

1^{re} Violons Divisés

2^{de} Violons Divisés

Altos Divisés

Violoncelles

Contrebasses

HEUGEL, Éditeur.

L'Arlequin (suite)

Fl. *mf* *tr* *p* *tr*

Hautb. *mf* *tr* *p* *tr*

Clar. *mf* *tr* *p* *tr*

Bons *10* *tr* *tr*

Cors *20*

Tri.

Célesta

Harpe

SANCHE
vi - gnes, nos vingt-deux mé-tai-ri - es, nos châ-teaux, nos va -

1^{re} Vns *p* *pp*

2^{de} Vns *p* *pp*

Altos *p* *pp*

velles *mf* *pp*

C. B. *mf* *pp*

Detailed description: This is a page from a musical score for 'L'Arlequin (suite)'. It features a large ensemble of instruments and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Horns (Hautb.), Clarinets (Clar.), Bells (Bons), Horns (Cors), Triangle (Tri.), Celesta, Harp (Harpe), Vocal Soloist (SANCHE), Violins (1^{re} Vns, 2^{de} Vns), Alto (Altos), Violas (velles), and Cello/Double Bass (C. B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (mf, p, pp). The vocal soloist has a line of French lyrics: 'vi - gnes, nos vingt-deux mé-tai-ri - es, nos châ-teaux, nos va -'. The page number 329 is in the top right corner.

Effet de « calme dans la nuit ». Basses mystérieuses des violoncelles, contrebasses et clarinette-basse, soutenant l'harmonie égrenée dans le grave par les harpes et le piano, tandis que la mélodie est confiée à la flûte et à la clarinette jouant à l'unisson. D'autre part, l'atonalité produite par le *la* \sharp (harmonique des violons dans l'aigu, pianissimo), donne un sentiment étrange de lointain.

Ch. Kœchlin. — *Calme dans la Nuit*, extrait de *La Course du Printemps*.

Andante, très calme (presque Adagio)

Flûtes

1^o *pp*

2^o *pp tranquillo*

3

Clarinettes en La

1^o *ppp extrêmement doux*

2^o *dolciss.*

Clarinette basse en Sib

ppp

1^{re} Harpe

pp

2^e Harpe

pp

Orgue

pp dolciss.

Piano

pp

Andante, très calme (presque Adagio)
(harm.)

1^{rs} Violons

pp (la moitié des 1^{rs} Violons ont la sourdine)

2^{ds} Violons

Altos

Violoncelles Divisés

ppp

Contrebasses

2 1^{rs} pupitres

ppp legg.

Calme dans la Nuit (suite)

à 2

This musical score is for a piece titled "Calme dans la Nuit (suite)". It is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The woodwind section (flutes, oboes, and bassoons) has a melodic line with various ornaments and trills. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation with a steady eighth-note pattern in the lower registers. The piano part features a complex, arpeggiated texture. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *smorz.* (morendo), and *dim.* (diminuendo). There are also performance instructions like *Div.* (divisi) and *Red.* (reduced). The score is marked "à 2", indicating that some parts are to be played by two players. The piece concludes with a *dim.* marking and a final chord.

pp

smorz.

dim.

Div.

Red.

Div.

Calme dans la Nuit (suite)

This musical score is for a piece titled "Calme dans la Nuit (suite)". It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The score is organized into systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in French: "à 2", "smorz.", "extrêmement doux", and "pp dolceiss.". The second system features a piano accompaniment with a bass line marked "presque rien" and "ppp". The third system includes a woodwind line with a "ppp" marking and a "Red." marking. The fourth system includes a brass line with a "smorz." marking. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

à 2
smorz.
extrêmement doux
pp dolceiss.

presque rien
ppp

ppp
Red.

smorz.

smorz.

smorz.

« Là-bas, très loin sur la mer », N° 3 des *Chants de la Mer* de Philippe Gaubert, nous apporte un effet mystérieux de trompette en sourdine que doublient les harmoniques de harpe, donnant l'impression d'être l'écho de la phrase expressive du violon et de l'alto jouant *sol* : balancement « pp » des basses, entrée des cordes dans l'expression chantante, amenant un thème très large qui éclate dans la force rayonnante de l'orchestre.

Philippe Gaubert. — Chant de la Mer (1^{er} fragment).

Modérément lent (♩=60)

Grandes Flûtes 1 2 3

Cors en Fa 1 2

Violon Solo

1^{rs} Violons

2^{ds} Violons

Alto Solo

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Tromp. 1 2

Tromb. et Tuba

Gr. C.

Harpe

Vons

Altos

velles

C. B.

HERGEL, Éditeur.

Chants de la Mer (2^e fragment)

Enthousiaste_Large (♩=72)

à 2

Fl. *ff*

Hautb. *ff*

Cor A. *ff*

Clar. en Sib *ff*

Clar. B. en Sib *ff*

Bons *ff* (sans sourdines)

Cors *ff* (sans sourdines)

Tromp. *ff* (sans sourdine)

Harpe *ff*

Enthousiaste_Large (♩=72)

Vons *ff*

Altos *ff*

velles *ff*

C. B. *ff*

Chants de la Mer (2^e fragment) (suite)

Fl.

Hautb.

Cor A.

Clar. en Sib

Clar. B. en Sib

Bons

Cors

Tromp.

Harpe

vons

Altos

velles

C. B.

Dans *Tarass-Boulba*, pour donner la sensation lointaine du cri de la chouette, l'auteur associe la contre-basse solo jouant en sons harmoniques aux deux flûtes (grande et petite), effet très curieux dont le caractère mystérieux est souligné par la couleur sombre de l'instrumentation.

Marcel Samuel-Rousseau. — *Tarass-Boulba*.

The image displays two systems of a musical score for the opera *Tarass-Boulba* by Marcel Samuel-Rousseau. The first system includes staves for the 1^{re} Flûte, Gr^{des} Flûtes, Cors en Fa, Timbales, Harpe, Altos (Divisés), Violoncelles (Divisés), Contrebasse Solo, and Contrebasses. The second system shows a condensed version of the same orchestration. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The 1^{re} Flûte and Gr^{des} Flûtes parts feature a 'Solo' section marked 'pp' (pianissimo) starting in the third measure. The Cors en Fa part has a '1^o Solo Sons bouchés' section marked 'pp' in the second measure. The Timbales part plays a steady pattern marked 'ppp' (pianississimo). The Harpe part plays a rhythmic pattern marked 'pp'. The Altos and Violoncelles parts play sustained notes marked 'ppp'. The Contrebasse Solo part plays a harmonic series marked 'pp' in the third measure. The Contrebasses part plays a sustained note marked 'ppp'.

Voici une combinaison très rare d'un « glissando » des cors appuyé à celui des harpes et aux fusées du quatuor, effet très original du *Prélude Chorégraphique* de Claude Delvincourt, qui produit une sensation d'arrachement. Notons aussi l'emploi des trompettes « flatterzunge ».

Du même compositeur, dans le *Bal Vénitien*, nous remarquons l'effet suivant : flûtes à la douzième de la trompette, impression de mixture (nazard), la fusion est excellente et donne une résultante très différente du timbre de la flûte et de la trompette, la légère percussion du « célesta » achève de donner à l'ensemble un caractère très étrange.

Delvincourt. — *Prélude Chorégraphique*.

Vivace, quasi presto

Piccolo
 Flûte
 Hautbois
 Clarinettes en Sib
 Bassons
 Cors en Fa
 Trompettes en Ut
 Trombone
 Tuba
 Timbales
 Tamb de basque
 Cymbales
 Harpes
 1^{re} Violons
 2^{de} Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

(piston du milieu baissé)
 gliss.
 (les 8 pistons levés)
 gliss.
 (Flatterzunge)
 à 2
 mollo
 secoué
 gliss.
 gliss.
 pizz.
 pizz.
 pizz.
 ff

Delvincourt. — *Bal Vénitien.*

Modérément animé

Fl. 1
Hib. 1
Cl. 1
B♭ 1
Cor 2
Trp. 1
Célesta
Vas
Altos
Vlles
C. B.

19
ppp
pp
pp
sans Sourdine 1^{er} SOLO
mp
Unis

Fl. 1
B♭ 1
Cor 2
Trp. 1
T. de B.
Célesta
Vas
Altos
Vlles
C. B.

9
pp
ppp
f
3 Pupitres Pizz.
ppp
3 Pupitres Pizz. Div. Unis Div. Unis
2 Pupitres Pizz.
pp
2 Pupitres Pizz.
pp
1 Pupitre
ppp

Persée et Andromède (suite)

Fl.

Hautb.

Cor A.

Clar.

Bass.

3^e Bass.

Sarr.

Cors.

Tromp.

Tromb.

Fouet.

Gr. C.

1^{er} M.

2^e M.

3^e M.

4^e M.

5^e M.

6^e M.

7^e M.

8^e M.

9^e M.

10^e M.

11^e M.

12^e M.

13^e M.

14^e M.

15^e M.

16^e M.

17^e M.

18^e M.

19^e M.

20^e M.

21^e M.

22^e M.

23^e M.

24^e M.

25^e M.

26^e M.

27^e M.

28^e M.

29^e M.

30^e M.

31^e M.

32^e M.

33^e M.

34^e M.

35^e M.

36^e M.

37^e M.

38^e M.

39^e M.

40^e M.

41^e M.

42^e M.

43^e M.

44^e M.

45^e M.

46^e M.

47^e M.

48^e M.

49^e M.

50^e M.

51^e M.

52^e M.

53^e M.

54^e M.

55^e M.

56^e M.

57^e M.

58^e M.

59^e M.

60^e M.

61^e M.

62^e M.

63^e M.

64^e M.

65^e M.

66^e M.

67^e M.

68^e M.

69^e M.

70^e M.

71^e M.

72^e M.

73^e M.

74^e M.

75^e M.

76^e M.

77^e M.

78^e M.

79^e M.

80^e M.

81^e M.

82^e M.

83^e M.

84^e M.

85^e M.

86^e M.

87^e M.

88^e M.

89^e M.

90^e M.

91^e M.

92^e M.

93^e M.

94^e M.

95^e M.

96^e M.

97^e M.

98^e M.

99^e M.

100^e M.

101^e M.

102^e M.

103^e M.

104^e M.

105^e M.

106^e M.

107^e M.

108^e M.

109^e M.

110^e M.

111^e M.

112^e M.

113^e M.

114^e M.

115^e M.

116^e M.

117^e M.

118^e M.

119^e M.

120^e M.

121^e M.

122^e M.

123^e M.

124^e M.

125^e M.

126^e M.

127^e M.

128^e M.

129^e M.

130^e M.

131^e M.

132^e M.

133^e M.

134^e M.

135^e M.

136^e M.

137^e M.

138^e M.

139^e M.

140^e M.

141^e M.

142^e M.

143^e M.

144^e M.

145^e M.

146^e M.

147^e M.

148^e M.

149^e M.

150^e M.

151^e M.

152^e M.

153^e M.

154^e M.

155^e M.

156^e M.

157^e M.

158^e M.

159^e M.

160^e M.

161^e M.

162^e M.

163^e M.

164^e M.

165^e M.

166^e M.

167^e M.

168^e M.

169^e M.

170^e M.

171^e M.

172^e M.

173^e M.

174^e M.

175^e M.

176^e M.

177^e M.

178^e M.

179^e M.

180^e M.

181^e M.

182^e M.

183^e M.

184^e M.

185^e M.

186^e M.

187^e M.

188^e M.

189^e M.

190^e M.

191^e M.

192^e M.

193^e M.

194^e M.

195^e M.

196^e M.

197^e M.

198^e M.

199^e M.

200^e M.

201^e M.

202^e M.

203^e M.

204^e M.

205^e M.

206^e M.

207^e M.

208^e M.

209^e M.

210^e M.

211^e M.

212^e M.

213^e M.

214^e M.

215^e M.

216^e M.

217^e M.

218^e M.

219^e M.

220^e M.

221^e M.

222^e M.

223^e M.

224^e M.

225^e M.

226^e M.

227^e M.

228^e M.

229^e M.

230^e M.

231^e M.

232^e M.

233^e M.

234^e M.

235^e M.

236^e M.

237^e M.

238^e M.

239^e M.

240^e M.

241^e M.

242^e M.

243^e M.

244^e M.

245^e M.

246^e M.

247^e M.

248^e M.

249^e M.

250^e M.

251^e M.

252^e M.

253^e M.

254^e M.

255^e M.

256^e M.

257^e M.

258^e M.

259^e M.

260^e M.

261^e M.

262^e M.

263^e M.

264^e M.

265^e M.

266^e M.

267^e M.

268^e M.

269^e M.

270^e M.

271^e M.

272^e M.

273^e M.

274^e M.

275

Depuis l'apparition de « Pélleas », les jeunes musiciens se sont pris d'un amour immodéré pour les mesures à 6/4, 9/4, etc. Or, pour qui connaît la faiblesse musicale de presque tous les chanteurs, il est préférable de se servir simplement de la mesure à 3/4, ce qui d'ailleurs revient exactement au même et évite à MM. les chefs d'orchestre de dangereux « steeple-chase ».

Une sonorité séraphique se dégage des dernières mesures de cette œuvre sensible et émouvante.

Le *thème expressif*, chanté par les premiers violons (en sourdine), est soutenu par les harmonies confiées à quatre seconds violons et cinq altos (tous en sourdine). L'enchevêtrement des parties s'effectue sans heurt et l'ensemble donne une impression de fluidité presque impalpable.

On remarquera que la *basse* de l'harmonie (qui est plutôt une partie concertante dans le même esprit que les autres parties) est jouée par les 4^e et 5^e altos qui se divisent seulement à la 2^e avant-dernière mesure du morceau.

Olivier Messiaen. — *Les offrandes oubliées*.

Lent, avec une grande pitié et un grand amour (♩ = 36)

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for the 1st Violins (Sord.), 2nd Violins (Sord.), and 5 Altos (Sord.). The 1st Violins play a melodic line marked *p* *expressif*. The 2nd Violins and 5 Altos provide harmonic support with sustained chords and moving lines, also marked *p*. The second system continues the same parts, with dynamic markings *f* and *p* appearing in the 1st Violins and 2nd Violins staves. The 5 Altos continue their harmonic role. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time, with a tempo of *Lent* and a metronome marking of ♩ = 36.

[illegible][illegible][illegible]

Ernest Guiraud, le compositeur de *Piccolino* et de *Gretna Green*, était un « orchestrateur » de premier ordre, à qui ses confrères : Bizet, Delibes, Saint-Saëns, Paladilhe et Reyer, ne dédaignaient pas de demander des conseils. Sa modestie et sa bonté étaient proverbiales, son dévouement à ses amis n'avait pas de bornes, on sait que c'est lui qui a écrit les récitatifs de *Carmen*, après la mort prématurée de Bizet et qui a orchestré toute la partition des *Contes d'Hoffmann*, laissée inachevée par Offenbach. Professeur de la classe de composition au Conservatoire, il a formé toute une pléiade de musiciens tels que Debussy, Paul Dukas, André Gédalge, Silvio Lazzari, Alfred Bachelet, qui honorent l'école française.

Nous donnons ici un fragment de son *Carnaval*, la plus populaire de ses œuvres, qui « sonne » superbement et dont Bizet s'est sans doute souvenu comme coloration d'orchestre quand il écrivit le Prélude de *Carmen*.

Guiraud. — *Carnaval*.

Allegro (♩=120)

2 Flûtes
2 Hautbois
2 Clarinettes en Sib
2 Bassons
2 Cors en Fa
2 Cors en Ut
2 Trompettes en Ré
2 Pistons en Sib
3 Trombones
Timbales Ut-Fa grave
Triangle
Grosse caisse

1^{rs} Violons
2^{ds} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Allegro (♩=120)

Carnaval (suite)

This musical score for "Carnaval (suite)" is arranged for a large ensemble, likely a symphony orchestra or a chamber ensemble. The score consists of 14 staves, organized into four systems of four staves each. The notation includes a variety of musical elements:

- Staff 1 (Treble Clef):** Features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. It includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 2/4, marked "à 2".
- Staff 2 (Treble Clef):** Continues the melodic development with similar rhythmic patterns and a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 3 (Treble Clef):** Provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. It also includes a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 4 (Bass Clef):** Features a steady, rhythmic accompaniment, possibly for a cello or double bass.
- Staff 5 (Treble Clef):** Contains a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature change to 2/4, marked "à 2".
- Staff 6 (Treble Clef):** Continues the melodic line from Staff 5, with a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 7 (Treble Clef):** Provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. It also includes a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 8 (Bass Clef):** Features a steady, rhythmic accompaniment, possibly for a cello or double bass.
- Staff 9 (Horn):** Contains a melodic line for a horn, with a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 10 (Horn):** Continues the melodic line for a horn, with a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 11 (Bass Clef):** Features a steady, rhythmic accompaniment, possibly for a cello or double bass.
- Staff 12 (Treble Clef):** Contains a melodic line with a key signature change to one flat (Bb) and a time signature change to 2/4, marked "à 2".
- Staff 13 (Treble Clef):** Continues the melodic line from Staff 12, with a key signature change to one flat (Bb).
- Staff 14 (Bass Clef):** Features a steady, rhythmic accompaniment, possibly for a cello or double bass.

The score is written in a clear, professional style, with a focus on rhythmic complexity and melodic development. The use of multiple staves allows for a rich, layered sound, characteristic of a full orchestral or chamber ensemble performance.

Carnaval (suite)

This musical score is for a piece titled "Carnaval (suite)". It is a multi-staff arrangement, likely for a large ensemble or orchestra. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a standard musical notation style, with a focus on rhythm and melody. The score is a single page, numbered 345 in the top right corner. The title "Carnaval (suite)" is written in a stylized font at the top left. The score is a complex arrangement of multiple staves, each containing musical notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a standard musical notation style, with a focus on rhythm and melody. The score is a single page, numbered 345 in the top right corner. The title "Carnaval (suite)" is written in a stylized font at the top left.

The score is a complex arrangement of multiple staves, each containing musical notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a standard musical notation style, with a focus on rhythm and melody. The score is a single page, numbered 345 in the top right corner. The title "Carnaval (suite)" is written in a stylized font at the top left.

Carnaval (suite)

This musical score for 'Carnaval (suite)' is arranged for a large ensemble. It consists of 15 staves. The top section includes a woodwind part (flute, oboe, and bassoon) and a string section (violin I, violin II, viola, and cello/bass). The bottom section features a brass section (trumpets and tubas) and a percussion section (snare and cymbals). The score is written in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'à 2'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like 'à 2'. The music is characterized by a lively, rhythmic feel with many eighth and sixteenth notes.

La révélation de *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, a été aussi grande dans le domaine de l'instrumentation que dans celui de la construction musicale, si personnelle et si originale. Au lendemain des « orgies » sonores de Wagner et de ses adeptes, on entendait enfin un orchestre souple, mystérieux, chatoyant, mais puissant aussi, qui jamais ne couvrait les voix des chanteurs. La première exécution de *Pelléas*, sous la direction fervente d'André Messager, restera un des événements les plus considérables de l'histoire de la musique dramatique en France.

Le fragment que nous donnons ici, qui fait suite à la scène si angoissante du souterrain, aux sonorités étranges, est d'une intensité lumineuse dont le pur rayonnement a inspiré bien des « effets » à de jeunes debussystes. Un sang chaud, vivifiant, circule dans tous les timbres si évocateurs de cet orchestre merveilleux.

Debussy. — *Pelléas et Mélisande* (1^{er} fragment).

Modéré - animez progressivement

3 Flûtes
1^o *pp*
2^o *pp*
la 3^e Fl. prend la P^{te} Fl.

2 Hautbois
pp

Cor anglais
pp

2 Clarinettes en Sib

3 Bassons

4 Cors en Fa

3 Trompettes en Fa
3^o sourdine
pp

Cymbales

2 Harpes

Modéré - animez progressivement

1^{ers} Violons Divisés
pp

2^{es} Violons Divisés
pp

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Pelléas et Mélisande (1^{er} fragment) (suite)

2^o

Fl. *P^{te} Fl.* *pp* *pp* *pp*

Clar. *1^o* *pp*

Cors *1^o* *p* *sourdines*

1
2
Tromp. *pp* *pp* *pp*

3
Cymb. *pp*

1^{re} H. *p* 10

2^e H. *p* 10

1^{rs} Vns Div. en 3 *pp*

2^{ds} Vns Div.

Altos *pp*

velles

C.B.

Pelléas et Mélisande (2^e fragment) (suite)

Fl.

pic Fl.

Hautb.

Cor A.

Clar.

Bons

Cors

Tromp.

Cymb.

1^{re} H.

2^e H.

PELLÉAS

1^{rs} vns Div.

2^{ds} vns

Altos

velles Div.

C.B.

à 2

sf > p

sf > p

Fa

Fa

Ah! je res-pire en fin!...

Unis.

pizz.

pizz. sf

pizz. sf

pizz. sf

pizz. sf

pizz.

Les deux fragments de *La Péri*, qui suivent, dus à la plume de Paul Dukas, un maître dans l'art d'orchestrer, sont extrêmement évocateurs. Le premier, avec ses sonorités si mystérieuses, si lointaines, des cordes et des cors « en sourdine » ; le second, dans un grand « tutti », page éblouissante donnant une impression vraiment grandiose.

Paul Dukas. — *La Péri* (1^{er} fragment).

Très Lent

1^o Solo

Gdes Fl. *mf*

Cor A. *p*

Cl. *pp* >

Timb. *pp*

2^e Harpe *ppp*

arco *pp*

arco *pp*

ppp

ppp

La Péri (1^{er} fragment) (suite).

[illegible]

La Péri (2^e fragment).

Modérément animé (♩ = 110)

7

Gdes Fl.

Pte Fl.

Hrb.

Cor A.

Cl.

Cl. B.

Bons

Cors

Tromp.

Tromb.

Tuba

Timb.

Cymb.

Gr. C.

Trg.

T. de B.

ff avec le pouce

4^{re} & 2^e Harpes

Modérément animé (♩ = 110)

7

UNIS.

UNIS.

La Péri (2^e fragment) (suite)

This musical score is for the second fragment of 'La Péri', a symphonic poem by Maurice Ravel. The score is arranged for a large orchestra and includes the following parts:

- Gdes Fl.
- pte Fl.
- Hrb
- Cor A.
- Cl.
- Cl B.
- Rons
- Cors (marked *sostenuto*)
- Tromp.
- Tromb.
- Tuba
- Timb.
- Gr. C.
- Trg.
- T. de B.
- 1^{re} & 2^e Harpes

The score is written in 3/4 time and features a complex, flowing melody in the woodwinds and strings, with the brass providing harmonic support. The harp parts are also prominent, adding to the ethereal and dreamlike atmosphere of the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Nous trouvons dans le second morceau de la *Troisième Symphonie* d'André Gédalge, un exemple très rare d'un « hautbois d'amour » exposant une phrase expressive qui est développée ensuite par les cordes. Pour produire un effet de mystère, l'auteur soutient le hautbois d'amour d'une instrumentation tout à fait effacée.

Gédalge. — 3^e Symphonie.

Adagio sostenuto e malinconico (♩ = 40 environ)

1 Flûte

1 Hautbois

1 Hautbois d'amour

Clarinettes en Sib

Clarinette basse

Bassons

Cors chromatiques en Fa

semplice

pp dolciss. espress.

ten.

cresc.

pp dolciss.

pp dolciss.

cresc.

cresc.

pp dolciss.

cresc.

Rit. un poco

poco mf

molto espress.

poco più f

pp sub.

poco più f

pp sub.

poco più f

pp sub.

pp

pp sub.

ppp

ppp en écho

Dans son tableau symphonique, *Effet de Nuit*, Sylvio Lazzari emploie toutes les cordes marquant un rythme « haletant » d'un effet caractéristique pour amener un *crescendo* de tout l'orchestre allant au « ff », puis le même rythme syncopé souligne un « diminuendo » qui s'éteint dans les basses des cordes (altos, violoncelles, contrebasses).

Sylvio Lazzari. — *Effet de Nuit*.

Poco animato (80 = ♩)

4 Cors à pistons en Fa *a 2* *mf* *a 2* *mf* *cresc.*

1^{re} Violons *Poco animato (80 = ♩)*

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles *mf* *cresc.*

Contrebasses *mf* *cresc.*

Encore un peu plus animé (92 = ♩)

Hautb. *p leggiero* *fp* *leggiero* *f* *10* *leggiero* *p cresc.*

Clar. en Sib. *p cresc.*

Clar. B. en Sib. *f*

Bons. *f marc.* *pp cresc.* *3*

Cors. *a 2* *f marc.* *pp cresc.* *3* *80* *p*

1^{re} Violons *4^e corde* *f marc.* *pizz.* *p* *3* *cresc.*

2^{de} Violons *f marc.* *pizz.* *p* *3* *cresc.*

Altos *f marc.* *pizz.* *p* *3* *cresc.*

Violoncelles *6* *marc.* *f* *pizz.* *p* *3* *cresc.*

C. B. *6* *marc.* *f* *pizz.* *p* *3* *cresc.*

ALPH. LEDUC, Éditeur.

Effet de Nuit (suite)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. (Flutes):** Two staves, both marked *mf cresc.* and *f*.
- Hautb. (Horn):** One staff, marked *mf cresc.* and *f*.
- Cor A. (Cor Anglais):** One staff, marked *mf cresc.* and *f*.
- Clar. (Clarinet):** One staff, marked *mf cresc.* and *f*.
- Bons (Bassoon):** One staff, marked *mf cresc.* and *f*.
- Cors (Oboe):** One staff, marked *mf cresc.* and *f*.
- Tromp. (Trompe):** One staff, marked *mf cresc.* and *f*.
- Tromb. (Trombone):** One staff, marked *f*.
- Triangle:** One staff, marked *f*.
- Cymbales:** One staff, marked *f* with the instruction "avec la baguette de feutre".
- Violons (Violins):** Two staves, marked *f* and *arco*.
- Altos (Alto):** One staff, marked *f* and *arco*.
- Violles (Cellos):** One staff, marked *f* and *arco*.
- C B (Double Basses):** One staff, marked *f*.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf cresc.*, *f*, and *ff*.

Effet de Nuit (suite)[illegible]

Dans ce séduisant passage de *Scémo*, Alfred Bachelet emploie un instrument très curieux, le *cannivarius*, sorte de canne ou de long roseau, auquel est fixé une corde de chanterelle de violon (à l'Opéra, cet instrument était joué par l'alto solo). L'impression très fine, idéale, impalpable en quelque sorte de cette exquise sonorité, tenait vraiment du prodige, et donnait à ces pages si expressives une profonde émotion, à laquelle n'aurait pu atteindre le meilleur des solistes, alto ou violon.

Alfred Bachelet. — *Scémo*.

Modéré à 2 Lent et doux

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

Timbales

FEMMES dans l'Eglise

Sopranos Contraltos

Ténors

Basses

Cannivarius

Violon Solo

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Éditions Max Eschig.

Scémo (suite)

Fl. *pp*

Clar. *pp*

Sop. *pp*

Tromb. *pp*

Timb. *pp* *p* *pp* *dim.* *p* *mf*

GIOVANNI

Merci!... Eh bien, petits, Hein?

TOMASO

La voici!

Sopr. *Un HOMME* *Un AUTRE mf*

Contr. *Francesca!...* *Un HOMME* *Mais elle est encore plus jolie!.. e!*

Tén.

Rassez

Elle a malgri!

Cannio.

von Solo *pp*

des voix *pp*

Altos *pp*

velles *pp*

C. B.

Fl.

Timb.

GIOVANNI

Merci!... Elle est guéri. e... Merci!...

Cannab.

f p mf f

Vcl. Solo

2ds Viol.

3

p

ppp

Alto

express.

mf p poco

Vclles

poco cresc. dim. p poco

C. B.

Traité pratique d'Instrumentation

Tableau de l'étendue de

VIOLON (2^d von, 1^{er} von) **ALTO**

VIOLONCELLE (Solistes) **CONTREBASSE** (Solistes)
Effet 8^{ve} inf.

HARPE

G^de FLÛTE (Dans la force) **P^{te} FLÛTE** (Dans la force)
Effet 8^{ve} sup.

HAUTBOIS (Périlleux) **COR ANGLAIS** (Grêle)
Effet 5^{ve} inf.

CLARINETTES **UT-SIB-LA** **PETITE CLAR.** **MI b** **CLAR. BASSE** **CLAR. C. BASSE** (Exception)
Effet 3^{ve} min. au-dessus
Effet un ton au-dessous une 9^{me} maj. au-dessous

BASSON (Exception) **CONTREBASSON et SARRUSOPHONE** (Tenues lentes)


CORS en FA **Ecriture usuelle** **Tessiture 1^{er} et 3^e Cors** **Effet** **Tessiture 1^{er} et 3^e Cors**
Tessiture 2^e et 4^e Cors **Tessiture 2^e et 4^e Cors**

Huiraud - Busser

struments (Echelle usuelle)

COR en Si \flat
grave et aigu

Effet



TROMPETTES
UT-Si \flat

(Exception)

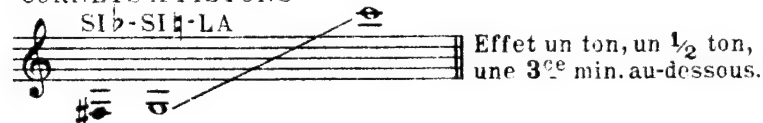
P^{te} TROMPETTE
en RÉ

Effet un ton au-dessus



CORNETS A PISTONS
Si \flat -Si \sharp -LA

Effet un ton, un $\frac{1}{2}$ ton,
une 3^e min. au-dessous.



TROMBONES

1^{er} et 2^e

TROMB. BASSE

TROMB. C. BASSE

(Pédales)

Effet 8^{ve} au-dessous



TUBA-SAXHORN
en UT

(Solistes)

(Dans la lenteur)

TIMBALES

Timb. aiguë

Timb. grave

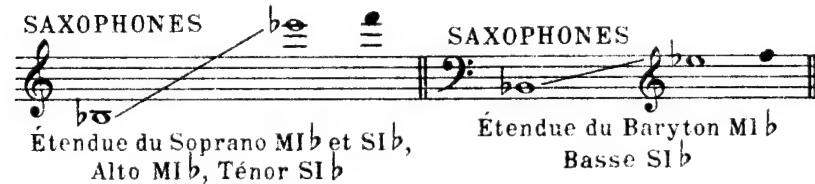


SAXOPHONES

Étendue du Soprano Mi \flat et Si \flat ,
Alto Mi \flat , Ténor Si \flat

SAXOPHONES

Étendue du Baryton Mi \flat
Basse Si \flat



CÉLESTA
MUSTEL

Effet 8^{ve} sup.

TIMBRES

Effet double 8^{ve} sup.

XYLOPHONE

Effet 8^{ve} sup.

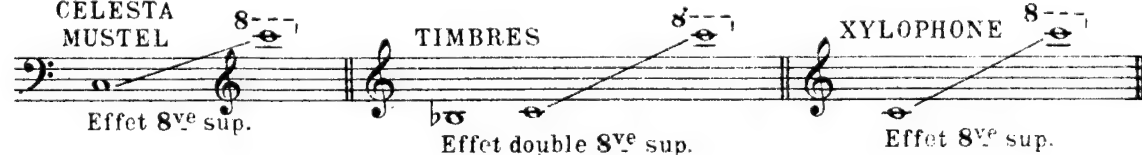


TABLE DES EXEMPLES (suite)

	Pages		Pages
Xavier Leroux		E. Nanny	
Sonate pour Cor.....	74	Etudes pour Contrebasse.....	32
Charles Levadé		Casimir Ney	
Caprice pour Cornet à pistons.....	82	Etudes en sons harmoniques pour Alto.....	19
Franz Liszt		Max d'Ollone	
Mazeppa.....	278	Solo pour Trompette.....	77
Lulli		Quatuor à cordes.....	142-143
Psyché.....	267	L'Arlequin.....	328
Georges Marty		E. Paladilhe	
Fantaisie pour Clarinette.....	59	Patrie (ballet).....	195
Massenet		Gabriel Pierné	
Les Erinnyes.....	124	Cydalise et le Chèvrepied.....	44
Esclarmonde.....	183	Cydalise et le Chèvrepied.....	63
J. Mazellier		Cydalise et le Chèvrepied.....	65
Divertissement pastoral pour Flûte.....	39	Solo de concert pour Basson.....	65
Légende dramatique pour Trompette.....	76	Impressions de Music-hall.....	88
Méhul		Cydalise et le Chèvrepied.....	304
Joseph.....	165	Paul Pierné	
Mendelssohn		Fantaisie pour Violoncelle.....	28
Réformation-Symphonie.....	146	Robert Plané	
Symphonie-Cantate.....	159	Idylle funambulesque.....	262
Symphonie Italienne.....	163	E. Prout	
André Messager		Tableau de disposition d'orchestre.....	215
Solo pour Clarinette.....	59	Puccini	
Olivier Messiaen		Manon Lescaut.....	28
Les Offrandes oubliées.....	341	Henri Rabaud	
Meyerbeer		Mârouf.....	57
Robert le Diable.....	147	Solo de Concours pour Clarinette.....	60
Le Prophète.....	147	Quatuor à cordes.....	141
L'Africaine.....	171	La Procession nocturne.....	308
Les Huguenots.....	179	Rameau	
L'Africaine.....	191	Acanthe et Céphise.....	268
Ed. Mignan		Maurice Ravel	
Rapsodie sur un thème de Ravel.....	110	Tzigane pour Violon.....	16
Monteverde		La Valse.....	37
Orphée.....	266	Concerto pour Piano.....	43
Ernest Moret		Daphnis et Chloé.....	45
Lorenzaccio.....	326	L'Enfant et les Sortilèges.....	48
J. Mouquet		Bolero.....	90
Ballade pour Basson.....	66	Rhapsodie (Harpe chromatique).....	110
Mozart		Quatuor à cordes.....	134 et suivantes
Concerto pour Contrebasse.....	35	Concerto pour piano.....	196
Don Giovanni.....	111	L'Heure espagnole.....	310
Huitième Symphonie.....	115	Henriette Renié	
Troisième Symphonie.....	151	Exemples (Harpe à pédales). 101 et suivantes	
Don Giovanni.....	182	Ernest Reyer	
Septième Symphonie.....	270	Sigurd.....	232
		Sigurd.....	233

TABLE DES EXEMPLES (suite)

	Pages		Pages
Rimsky-Korsakow		Paul Taffanel	
Le Coq d'Or.....	58	Pièces pour Flûte.....	38
Alborada.....	282	A. Tcherepnine	
Guy Ropartz		Symphonie.....	186
Un Prélude dominical.....	316	Ambroise Thomas	
Rossini		Hamlet.....	221
Le Barbier de Séville.....	112	Françoise de Rimini.....	223
Guillaume Tell.....	160	Marcel Tournier	
Le Siège de Corinthe.....	181	Scherzo.....	106
Guillaume Tell.....	274	Images.....	104-106
Samuel Rousseau		Jazz-Band.....	107
Fantaisie pour Harpe chromatique.....	110	Giuseppe Verdi	
Marcel Samuel-Rousseau		Aïda.....	26
Variations pour Harpe à pédales.....	108	Aïda.....	34
Le Bon Roi Dagobert.....	201	Othello.....	35
Tarass Boulba.....	336	Le Trouvère.....	225
Albert Roussel		Paul Vidal	
Le Festin de l'Araignée.....	314	Solo de concert pour Trombone.....	85
Camille Saint-Saëns		Maurice Vieux	
1 ^{er} Concerto pour Violoncelle.....	24	Etude de concert.....	22
Samson et Dalila.....	62	Cadence pour Alto.....	22
Samson et Dalila.....	98	Wagner	
Danse macabre.....	99	Parsifal.....	15
Le Déluge.....	114	Le Vaisseau Fantôme.....	47
Henry VIII.....	119	Tannhäuser.....	51
Quatuor à cordes (op. 112).....	130-131	Lohengrin.....	62
2 ^e Quatuor à cordes (op. 153).....	132	Tannhäuser.....	64
Phaëton.....	173	Siegfried.....	71
3 ^e Symphonie avec orgue.....	202	La Walkyrie.....	79
3 ^e Symphonie avec orgue... 203 et suivantes		Lohengrin.....	84
G. Samazeuilh		La Walkyrie.....	88
Nuit.....	187	L'Or du Rhin.....	89
Florent Schmitt		La Walkyrie.....	95
Scherzo pour cor.....	73	Parsifal.....	96
Tragédie de Salomé.....	96	Lohengrin.....	118
Tragédie de Salomé.....	320	La Walkyrie.....	121
Schumann		Tannhäuser.....	154
Première Symphonie.....	57	Lohengrin.....	155
Ch. Silber		Tannhäuser.....	172
Scherzo pour Cornet à pistons.....	83	Les Maîtres-Chanteurs.....	177
Richard Strauss		Tristan et Yseult.....	228
Elektra..... (Fürstner, Berlin, copyright 1908)	21	Le Crépuscule des Dieux.....	286
Salomé..... — copyright 1905)	41	Ch.-M. Weber	
Le Chevalier à la Rose — copyright 1920)	42	Obéron (Ouverture).....	166
Le Chevalier à la Rose — copyright 1910)	56	Le Freischütz.....	181
Aus Italien..... Edition C. F. Peters, Leipzig).	68	Invitation à la Valse	
Don Quichotte.. — —	288	(orchestrée par Berlioz).....	242
Igor Stravinsky		Charles-Marie Widor	
Le Chant du Rossignol.....	42	Sinfonia Sacra.....	207 et suivantes
Le Sacre du Printemps.....	290		

